



**FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
MİMARLIK ANABİLİM DALI  
MİMARLIK PROGRAMI**

**1940-1950 DÖNEMİ TÜRKİYE MİMARİSİNDE  
ÇELİŞKİLER**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**BÜŞRA KORKMAZ**

**İSTANBUL, 2023**



**FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ  
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ  
MİMARLIK ANABİLİM DALI  
MİMARLIK PROGRAMI**

**1940-1950 DÖNEMİ TÜRKİYE MİMARİSİNDE  
ÇELİŞKİLER**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**BÜŞRA KORKMAZ  
(190201009)**

**Danışman  
(Doç. Dr. Yusuf Civelek)**

**DÜZELTİLMİŞ TEZ**

**İSTANBUL, 2023**

**FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ**  
**TEZ ONAY FORMU**

---

26/04/2023

**LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

Mimarlık Anabilim Dalı Mimarlık tezli yüksek lisans programı öğrencisi 190201009 numaralı Büşra KORKMAZ'ın hazırladığı "1940-1950 Dönemi Türkiye Mimarisinde Çelişkiler" konulu Yüksek Lisans tezi ile ilgili Tez Savunma Sınavı, 26.04.2023 tarihinde, ÇARŞAMBA günü saat 10:00'da yapılmış, sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **Kabulüne Oy Birliği** ile karar verilmiştir.

**Jüri Üyesi**

**Karar**

---

- |                                      |       |
|--------------------------------------|-------|
| 1. (Danışman) Doç. Dr. Yusuf CİVELEK | KABUL |
| 2. Doç. Dr. Uğur TUZTAŞI             | KABUL |
| 3. Dr. Öğr. Üyesi Onur ŞİMŞEK        | KABUL |

## **ETİK BİLDİRİM**

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bağlı olduğum üniversite veya bir başka üniversitedeki başka bir çalışma olarak sunulmadığını beyan ederim.

Büşra Korkmaz

## **DÜZELTME METNİ**

1. Bölüm başlıkları düzenlendi
2. Giriş ve sonuç bölümü revize edildi

## TEŞEKKÜR

Bu tez çalıőması s¼recinde bana yol g¼steren, destek ve emeklerini esirgemeyen kıymetli danışman hocam Doç. Dr. Yusuf Civelek'e ve tez j¼rimde yer alarak değerli g¼r¼őleri ile çalışmanın ilerlemesine katkı sağlayan Doç. Dr. Uğur Tuztaşı ve Dr. Öğretim Üyesi Onur Şimşek'e çok teőekk¼r ederim.

Her daim yanımda olan değerli aileme ve sevgili arkadaőlarıma desteklerinden dolayı sonsuz teőekk¼rler.

B¼őra Korkmaz

# 1940-1950 DÖNEMİ TÜRKİYE MİMARİSİNDE ÇELİŞKİLER

Büşra Korkmaz

## ÖZET

Mimari bir üretim söz konusu olduğunda hiçbir biçim tek bir etki altında meydana gelmemekte, çeşitli bileşenlerin bir araya gelişiyle oluşmaktadır. Bu bileşim halini yorumlamak da bir çözümleme gerektirmektedir. Bu tez çalışmasında Türkiye mimarlık tarihinin en önemli dönüm noktalarından biri olarak ele alabileceğimiz İkinci Ulusal Mimarlık dönemini oluşturan unsurlar ve bunlar arasındaki çelişkilerin oluşturduğu mimari ortam üzerine bir inceleme yapılmıştır. Dünya tarih sahnesinde büyük yer tutan 1940'lı yılların etkisinde mimari de önemli dönüşümler geçirmiştir. Tez kapsamında belirlenen tarih aralığında Türkiye'deki mimarlık ortamını hazırlayan atmosferin tahlil edilebilmesi için öncelikle Avrupa'da doğup tüm dünyada etkili olan Modern Hareket ve bunun yanı sıra Almanya, Rusya ve İtalya'daki politik meselelerin ve görece modernize edilmiş ("soyulmuş") Klasizmin etkisinde gelişen mimari ortam üzerinde durulmuştur. Tüm bunlar Avrupa'da çelişkili bir mimarlık meydana getirmiştir. Avrupa'daki çelişkili mimarlık ortamını ithal eden Türkiye mimarisi, zaten halihazırda ülkenin içinde bulunduğu karmaşıklığı da üzerine ekleyerek mimarlıkta bir sentez üretmiştir.

1940 ve 1950 yılları aralığında Türkiye'de oluşan mimarinin bünyesinde barındırdığı birbirinden farklı olan biçimler arasındaki çelişkilerle birlikte yeni bir karakter oluşturulmuştur. Bu tez kapsamında da Modernizm, Klasizm ve Bölgeselciliğin bir aradallığıyla oluşan gerilimler araştırılarak ortaya konmak amaçlanmıştır. Bu araştırma neticesinde Türkiye mimarlığının bu dönemine çelişkiler ışığında bakılmış ve sonuçları üzerine bir okuma yapılmıştır.

**Anahtar kelimeler:** Ulusal Mimarlık Akımı, Modernizm, Etki, Çelişki, Bölgeselcilik

# **THE CONTRADICTIONS IN TURKISH ARCHITECTURE DURING THE PERIOD OF 1940-1950**

**Büşra Korkmaz**

## **ABSTRACT**

When it comes to architectural production, no form arises under a single influence, but rather it emerges through the coming together of various components. Interpreting this composition also requires an analysis. This thesis examines the elements that constitute the Second National Architecture period, which can be considered one of the most important turning points in Turkish architectural history, and the architectural environment created by the contradictions between them. Architecture underwent significant transformations under the influence of the 1940s, which played a major role in world history. In order to analyze the atmosphere that prepared the architectural environment in Turkey during the period determined in the thesis, the Modern Movement, which originated in Europe and had an impact all over the world, as well as political issues in Germany, Russia, and Italy, and the architectural environment developed under the influence of Classicism were emphasized. All of these factors created a contradictory architectural environment in Europe. Turkish architecture, which imported this contradictory architectural environment in Europe, produced a synthesis in architecture by adding the complexity that the country was already experiencing.

In the period between 1940 and 1950, a new character was created by the contradictions between the different forms that Turkish architecture encompassed. Within the scope of this thesis, the aim is to reveal the tensions created by the coexistence of Modernism, “stripped” Classicism, and Regionalism. As a result of this research, the architecture of Turkey during this period is examined in light of its contradictions and a reading is made on its outcomes.

**Anahtar kelimeler:** The National Architecture Movement, Modernism, Effect, Contradiction, Regionalism

## ÖNSÖZ

Mimarlık tarihi süresince üretilmiş olan üsluplar her zaman açık bir biçimde ayırt edilebilecek belirleyici unsurlara sahip olamayabilmektedir. Tarihin çalkantılı dönemlerinde bu durum daha da karmaşıklaşmakta ve mimari üzerinden dönem okuması yapmak güçleşmektedir. 1940'lı yıllar da dünyada olduğu kadar Türkiye için de önemli bir zaman dilimidir ve bu dönem mimarisini anlayabilmek için incelikli bir araştırma yapılmalıdır. Bu tez çalışmasında da 1940-1950 yılları aralığında Türkiye mimarlığı ve söylemleri üzerinden bir üslup araştırılması yapılmıştır. Dönemi etkileyen unsurlar üzerinde durulmuş, bu unsurların kendi içinde ve birbiri arasında oluşan çelişkilere ve bu durum neticesinde meydana gelen yeni söylemlerin mimariye nasıl yansıdığı açıklanmaya çalışılmıştır. Dönem mimarisi çelişkiler bağlamında incelenerek bu çelişkili durumun mimariyi zenginleştiren yönü üzerinde durulabileceği hakkında bir söylem amaçlanmaktadır.

Nisan, 2023

Büşra Korkmaz

## İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	v
ABSTRACT .....	vi
ÖNSÖZ.....	vii
RESİM LİSTESİ .....	x
TABLO LİSTESİ .....	xiii
KISALTMALAR .....	xiv
GİRİŞ .....	1
BİRİNCİ BÖLÜM.....	1
1. 20. YÜZYILIN İLK YARISINDA AVRUPA MİMARLIĞININ GENEL ATMOSFERİ .....	1
1.1. MODERN HAREKET .....	4
1.2. İTALYA, ALMANYA VE RUSYA'DAKİ MİMARLIK HAREKETLERİ .	13
1.2.1. Rusya .....	14
1.2.2. Almanya .....	18
1.2.3. İtalya.....	25
İKİNCİ BÖLÜM .....	33
2. 20. YÜZYILIN İLK YARISINDA TÜRKİYE MİMARİSİNDE ÇELİŞKİNİN ANA AKTÖRLERİ.....	33
2.1. 20. YÜZYILIN İLK YARISINDA TÜRKİYE'DE DÖNEMİN ATMOSFERİ .....	34
2.1.1. Batı'ya Yönelme: Çelişkinin Başlangıcı.....	35
2.1.2. Kimlik Arayışı .....	37
2.1.3. Öze Dönme İsteği.....	39
2.1.4. Milliyetçiliğin İfade Aracı Olarak Mimari .....	41
2.2. 20. YÜZYILIN İLK YARISINDA TÜRKİYE MİMARİSİNİN GENEL HATLARI .....	44
2.2.1. Yabancı Mimarların Etkisi .....	46
2.2.2. Dönemin Mimari Yayınlardaki Tezahürü.....	54
2.2.3. 1939 Sonrasında Çelişkili Tutum: Türk Sivil Mimarisi ve “Soyulmuş” Klasizmin Bireşimi.....	59
2.2.4. Türkiye’de “Soyulmuş” Neoklasik Üslubunun İzleri .....	61
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM .....	65
3. 1940-1950 TÜRKİYE MİMARİSİNDE ÇELİŞKİLER .....	65
3.1. ANKARA .....	66
3.2. İSTANBUL .....	82

3.3. ANADOLU ŐEHİRLERİ.....	92
<b>SONUÇ.....</b>	<b>107</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>116</b>

## RESİM LİSTESİ

	<b>Sayfa</b>
Resim 1.Franklin Caddesi Apartmanı, 1903, Görünüş (URL-1).....	8
Resim 2.Franklin Caddesi Apartmanı, Plan (URL-1).....	9
Resim 3.Şelale Evi, Frank Lloyd Wright, 1935 (URL-2).....	10
Resim 4.Villa Savoye, Le Corbusier, 1928 (URL-3).....	12
Resim 5.Lenin Mozolesi, Aleksey Şçuyev, 1924 (URL-4) .....	16
Resim 6.Dinamo Yönetim ve Yaşam Kompleksi, İ. Fomin, 1928-1929 (URL-5) ....	17
Resim 7.Aslanlı Ev, Ivan Zholtovsky, Moskova, 1945 (URL-6) .....	18
Resim 8.Peter Behrens, AEG Fabrikası, 1909 (URL-7).....	19
Resim 9.Walter Gropius, Model Fabrikası, 1914 (URL-8) .....	20
Resim 10.Bruno Taut, Cam Pavyon, 1914 (URL-9).....	21
Resim 11.Gropius Evi, Walter Gropius, 1925 (URL-10) .....	22
Resim 12.Reichskanzlei, Albert Speer, 1942 (URL-11).....	24
Resim 13.Kongresshalle, Ludwig Ruff - Franz Ruff, Nürnberg, 1935 (URL-12).....	25
Resim 14.Casa Galimberty, Giovanni Battista Bossi, Milano, 1903-1905 (URL-13) .....	26
Resim 15.Novocomum Apartmanı, Giuseppe Terragni, 1928 (URL-14).....	28
Resim 16.Torino İlkokulu, Adalberto Libera, 1935 (URL-15).....	28
Resim 17.Zafer Anıtı, Marcello Piacentini, 1926-28 (URL-16).....	29
Resim 18.INA Kulesi, Piacentini, 1932 (URL-17).....	30
Resim 19.Palazzo della Civiltà Italiana, Guerrini, La Padula ve Romano, .....	31
Resim 20.La Sapienza, Piacentini, Roma Üniversitesi Rektörlük Binası, 1935 (URL- 19) .....	32
Resim 21.Ankara İmar Planı, Herman Jansen, Perspektif Çizimi (URL-20) .....	37
Resim 22.İttihat ve Terakki Fırkası Başkanlığı, daha sonra ilk Millet Meclisi, .....	45
Resim 23. Millet Meclisi, Vedat Tek, 1924 (URL-22).....	45
Resim 24. Ankara Palas Oteli, Vedat ve Kemalettin Bey, 1924-27 (URL-23) .....	46

Resim 25.İsmet Paşa Kız Enstitüsü, Ankara, Ernst Egli, 1930 (URL-24).....	48
Resim 26.Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Bruno Taut ve Franz Hillinger, Ankara, 1936 (URL-25).....	49
Resim 27.Çankaya Köşkü, Holzmeister, Ankara, 1932 (URL-26).....	51
Resim 28.TBMM, Holzmeister, Ankara, 1938 (URL-27).....	52
Resim 29.Ankara Sergi Evi ve Opera Binası (Kutluoğlu, 2019, s. 73). ....	53
Resim 30.Şark Tütün Deposu, Vedat Tek, İstanbul, 1925 (URL-28).....	62
Resim 31.Ziraat Bankası Binası, Giulio Mongeri, Ankara, 1926 (URL-29).....	63
Resim 32.Ankara Devlet Tiyatrosu, Mimar Kemaleddin, Ankara, 1948 (URL-30) .	64
Resim 33.Fen ve Edebiyat Fakültesi, İstanbul, 1944 (URL-31).....	64
Resim 34.Devlet Demir Yolları Umumi İdare Binası, Ankara, 1941 (URL-32).....	68
Resim 35. TCDD Umumi İdare Binası, Ön Cephe Görünüşü, Ankara, 1941 (URL-33) .....	69
Resim 36. Anıtkabir, Ankara, 1944 (URL-33) .....	70
Resim 37. Anıtkabir, Ankara, 1944 (URL-34) .....	72
Resim 38. Saraçoğlu Mahallesi, Paul Bonatz, 1944 (URL-35) .....	74
Resim 39. Saraçoğlu Mahallesinden Konut Tipi Perspektif Görünüş (URL-36) .....	76
Resim 40. Geleneksel Türk Evi Gravürü (URL-37).....	77
Resim 41. Ankara Fen Fakültesi, 1945 (URL-38).....	77
Resim 42. Ankara Fen Fakültesi, 1945 (URL-39).....	78
Resim 43. Ankara Fen Fakültesi, 1945 (URL-40).....	79
Resim 44. Ankara Opera Binası (Kutluoğlu, 2019, s. 78). ....	81
Resim 45. Ankara Opera Binası (Kutluoğlu, 2019, s. 78). ....	81
Resim 46. Cenap And Evi, Emin Onat, 1952 (URL-41) .....	82
Resim 47. Fen ve Edebiyat Fakültesi, İstanbul, 1944 (URL-42).....	83
Resim 48. Fen ve Edebiyat Fakültesi Avlusu, İstanbul (URL-43) .....	84
Resim 49. Fen ve Edebiyat Fakültesi Yan Cephe, İstanbul (URL-44) .....	85
Resim 50. İstanbul Radyoevi, Utkular, Erginbaş ve Günay, 1945 (URL-45) .....	87
Resim 51. İstanbul Adliye Sarayı, Eldem ve Onat, 1948-78 (URL-46) .....	88
Resim 52. Adliye Sarayı Ana Giriş Eskizi, 1948 (URL-47).....	89
Resim 53. İstanbul Adliye Sarayı, Eldem ve Onat, 1948-78 (URL-48) .....	89
Resim 54. İstanbul Hilton Oteli, Eldem ve SOM, 1952-1955 (URL-49) .....	90

Resim 55. İstanbul Belediye Sarayı, Nevzat Erol, 1953 (URL-50).....	91
Resim 56. Yalova Termal Oteli, Sedad Hakkı Eldem, 1934-1937 (URL-51).....	93
Resim 57. Gaziantep Hükümet Konağı, 1956 (URL-52).....	93
Resim 58. Gaziantep Hükümet Konağı, Avludan görünüm (Uzun, 2019, s. 187) ....	94
Resim 59. Gaziantep Hükümet Konağı, Saat Kulesi yakından görünüş (Uzun, 2019, s. 196).....	95
Resim 60. Bursa İş Bankası, Arif Hikmet Holtay, 1950 (URL-53).....	96
Resim 61. Bursa Yapı Kredi Bankası, 1948 (URL-54) .....	97
Resim 62. Bursa Vali Konağı, 1945(URL-55) .....	98
Resim 63. Tayyare Sineması, 1938 (URL-56).....	99
Resim 64. Adana Adalet Sarayı, 1948 (URL-57) .....	100

## TABLO LİSTESİ

	<b>Sayfa</b>
Tablo 1. Anıtkabir, Roma Üniversitesi Rektörlük Binası ve Stockholm Woodland Krematoryumu .....	73
Tablo 2. Sosyal Konut Örnekleri Karşılaştırması .....	75
Tablo 3. 1940-1950 Türkiye Mimarisinde Yerli ve Batılı Unsurları.....	101

## KISALTMALAR

a.e.	Aynı eser/yer
a.g.e.	Adı geçen eser
a.y.	Yazara ait son zikredilen yer
b.a.	Eserin bütününe atıf
bkz.	Bakınız
C.	Cilt
çev.	Çeviren
ed. veya haz.	Editör/yayına hazırlayan
s.	Sayfa/sayfalar
t.y.	Basım tarihi yok
v.d.	Çok yazarlı eserlerde ilk yazardan sonrakiler
y.y.	Basım yeri yok

## GİRİŞ

Doğada hazır bulunan ve insanoğlu tarafından üretilen, çevremize baktığımızda görebileceğimiz şeyler bir anda değil, belirli bir süreç içerisinde meydana gelmiştir. Bu süreçler bazen doğrusal bir biçimde ilerlerken bazı durumlarda kesintiye uğrar, geriye döner, değişiklik geçirir veya tekrar eder. Bu devinim sonucunda meydana gelen biçim tarihsel, kültürel, fiziksel, politik, toplumsal vb. birçok unsurdan etkilenmektedir. Biçimlerin oluşum süreçlerinde yaşanan dönüm noktalarını saptayabilmek için bu devinime neden olan iç ve dış etkenleri araştırmak gerekmektedir.

Mimari ile toplumsal meseleler arasında bir sebep sonuç ilişkisi mevcuttur. Toplumun yönetim biçiminde bir değişiklik olması, toplumun yaşama alışkanlıklarında değişiklikler yapılması gereğini doğurmaktadır. Tarihsel süreçte bakıldığında, Türkiye mimarlık ortamında da bu yaşanan önemli kırılma noktalarından etkilenerek yeni bir yapıyı çevreye ihtiyaç duyulduğu dönemler olduğu görülmektedir. Yapılı çevrenin en önemli unsurlarından olan mimarinin değişmesi, topluma empoze edilmek istenen ideoloji için bir araçtır. Bu durum Türkiye’de, 19. yüzyılın sonlarına doğru görülen mimaride Avrupa etkisi altındaki dönem, imparatorluğun son yıllarından cumhuriyetin ilk yıllarına kadar süren Neo-klasik Türk üslubunun hakim olduğu dönem ve cumhuriyetin ilanı ile yeni bir düzene ve dolayısıyla yeni bir yapıyı çevreye ihtiyaç duyulmasıyla beraber İkinci Dünya savaşı’nın da neden olduğu bunalım ile başlayan ulusalcı arayışlarla gündeme gelen Milli Mimari üslubunun hakim olduğu dönemlerde karşımıza çıkmaktadır. Çeşitli etkenler nedeniyle gündeme gelen mimari başkalaşım süreçlerinde bulunan karmaşıklık ve çelişkilerde farklılıklar olduğu kadar ortak yönler de yer almaktadır.

Yapılı çevrenin oluşumunda iki farklı yön bulunduğu söylenebilir: Madde yönü ve mânâ yönü. Maddi boyutun oluşumunda etkiyen faktörler işlev, strüktür, iklim, malzeme ve fiziki birtakım somut özellikler şeklinde sıralanabilir. Mânâ boyutunda ise kültür, politika, inanç, kişisel zevk ve beğeniler gibi farklı birçok etken olduğu söylenebilir. Dolayısıyla hiçbir insan eylemi, tek bir bileşenin sürekli etkisi altında meydana gelmemektedir. Çoğu zaman, mimari biçimleri çözümlenmek karmaşık bir

meseledir. Çünkü biçimler, çeşitli bileşenlerin etkisi ve katkısı ile oluşmaktadır. İnsan eli tarafından üretilen biçimlerin saf ya da bir görüş veya düşünceden bağımsız olamayacağı göz önünde bulundurulmalıdır. Biçimlerin oluşumunun temelinde var olan bu karmaşıklığın dayandığı tek bir içerik bulunmamaktadır. Söz konusu biçimler maddi açıdan homojen gibi görünse de heterojen bir yapıya sahiptirler. Çünkü, o tek bir biçimi oluşturan birçok unsur vardır ve bunlar maddenin görünmeyen tarafında örgütlenerek görünene yansımaktadır.

Mimarlığın, soyut olan anlamsal ifadelerin somutlaştırılmasıyla inşa etme yolu olduğu söylenebilir. Tasarımı yapan kişi, yani mimar, somut olan yapı elemanları aracılığı ile kendi fikir dünyasını biçime aktararak bir üretim gerçekleştirir. Işıkoğlu'na göre (2020, s. 218), bu fikir dünyasının oluşumunun incelenmesiyle mimari biçimlerin varoluşları değerlendirilebilir hale gelmektedir. Bu değerlendirme, işlevsel ve simgesel olmak üzere iki yönden ele alınabilir. İşlevsel anlamda, biçimlerin meydana geldiği malzemeler ve bu malzemelerin nasıl şekilleneceği ihtiyaçlara göre belirlenmektedir. Oldukça rasyonel olan bu süreçte tercih edilen araç ve yöntemlerin çok çeşitli olması, işlevselliğin yanı sıra simgeselliğin de ön plana çıktığını göstermektedir. Temsile dayanan simgesel ifade, insan topluluklarında birtakım çağrışımlar uyandırmaktadır ve böylece topluma form aracılığıyla bir mesaj iletilmektedir. Mimari nesnelere yapılar, bir iletişim ortamı sağlamaktadırlar. Dolayısıyla mimarlık nesnesi yalnızca işlevsel bir ürün olmamakta, bununla beraber muhtevasında anlam ve temsil bilgilerini de barındırmaktadır.

Hasol'a göre (2014, s. 84) biçim, somut sanatlarda belli bir temanın plastik ya da grafik açıdan dile getirilişidir. Bir biçimi oluşturmaya bütünsel bakıldığında işlevsellik gibi faydacı değerlerle birlikte simgesel ve estetik boyut da değerlendirilmelidir. Dolayısıyla konuyu salt pragmatik bir yönelimle anlamlandırmaya çalışmak, meseleyi aydınlatmada yetersiz kalacaktır. Mimari aracılığıyla oluşturulan fiziksel çevrenin simgesel boyutunun, onu inşa edenlerin değerler sistemi doğrultusunda şekil aldığı söylenebilir. Bu değerler sisteminin muhtevası ise çok kapsamlıdır. İnsanlık tarihi boyunca toplumlar çevresiyle sürekli bir ilişki ve iletişim halinde olmuşlardır. Çevresini etkilediği kadar çevresinden etkilenen insanoğlu için bu çift taraflı bir ilişki hali olmaktadır ve bu durum toplumların kültür

özelliklerini çevrelere yansıtması ile sonuçlanmaktadır. Fiziksel çevre genellemesi üzerinden mimari bir kültürel birikim olarak ele alındığında toplulukların yaşam şekilleri, değer sistemleri ve bunları ifade etme biçimleri üzerine yorum yapılabilmektedir.

Sosyal bilimlerde sıklıkla başvurulan bir terim olan kültür birden fazla şekilde tanımlanabilmektedir. En genel anlamıyla kültürü “insan yapısı çevre” olarak ifade edebilmekteyiz (Timuremre, 2004, s. 38). Tartışılmaz bir biçimde tanımlanamıyor olması, kültür kavramının soyut bir kavram olmasından kaynaklanmaktadır. Soyut birçok imge, gelenek, örf, adet, alışkanlık, inanç, töre vb. bir araya gelerek belirli bir topluluk içinde yaşayan insanların günlük hayat aktivitelerini, yaşama biçimlerini oluşturmasına zemin hazırlamaktadır. Bu döngü içerisinde insanoğlu sürekli bir yaratım halindedir. Kendisi ve çevresiyle kurduğu ilişki sonucunda bulunduğu çevreye şekil vermeyi amaçlar. Bu şekillendirme sürecini etkileyen de daha önce zihninde oluşturmuş olduğu birikimin belirli imgeler aracılığıyla somutlaşması olduğu söylenebilir. 20. yüzyıl boyunca dünya genelinde yaşanmış olan değişimler neticesinde, geçmişte toplumun zihninde yer eden biçimlere yeni anlamlar kazandırılarak kullanılmak istenmesi, toplumların yeni fikirlere ve düzenlere alışmasını kolaylaştırma çabası olarak değerlendirilebilir.

Kültürün toplumların düşünce ve davranışlarındaki düzeni ve uyumu yansıttığı kabul edildiğinde, bu durumun fiziki çevreye hangi şekillerde yansıdığına da incelenmesi gerekmektedir. Bu gibi soyut unsurlar somutlaştırılarak maddi bir yapıya bürünür. Maddenin oluşumundaki anlamsal arka planı bu şekilde ele aldığımızda yapıları çevredeki soyut izlerin önemi de öne çıkmaktadır. Yapılı çevrenin en büyük parçalarından biri olarak mimari ele alındığında, bahsedilen bu izleri okuyabilmek önem teşkil etmektedir. Toplulukların yaşam alanları olan şehir, mahalle, sokak, kamusal yapı ve konut mekanları, içinde yaşayanlarla biçimlenmiştir. Bu biçimlenme topluma ait birtakım değerleri yansıtmaktadır.

“Mimari, insan ile varlık arasındaki ilişkiyi, maddi, organik, ruhi ve fikri bütün varlık alan ve tabakalarında düzenleyen disiplindir. Teknolojik, iktisadi ve politik sorunlara ek olarak insanın fikri dünyasının tümünü kapsar. Varlık ile ilişkisini bilinçle düzenlemek insana

özgüdür. Dünya ile bilinçli ilişkisini düzenleyemediği aşamada insan yalnızca fizyolojik bir yaratıktır.” (Cansever, 2014, s. 93)

Burada bahsedilen söz konusu ilişkilerin düzenlenmesi sürecinde varlığı doğru anlamlandırmak önem teşkil etmektedir. Çünkü toplulukların sahip olduğu ortak değerler, yöneticilerin talep ettiği simgesellik ve mimarın kendi kabul sistemi ile oluşturulacak olan biçimin oluşum süreci çok katmanlıdır. Bu katmanlı yapının muhtevası hem tek bir varlık olarak hem de birbiri içerisinde eriyen varlıklar olarak bir bütün oluşturmaktadır. Formel mantık için her bir nesne diğerlerinden nitelik olarak birbirinden farklı ve bağımsızdır. Fakat her bir nesne, kendi içerisinde birbirinden farklı niteliklere sahip iki farklı kutbu barındırabilmektedir. Bu farklı kutupların bir nesneyi oluşturması, yani karşıtlıkların birbirine karışmasını sağlayan şey de zaten söz konusu varlığın farklı belirlenimleri olmasıdır (Kaynar, t.y.). Fizik bilimlerinin ötesinde bir yorum yapıldığında bu farklılaşma sürecinde varlıklar niteliklerini ve niteliksel farklılıklarını korurlarken değişen tarafları nicelikleri olmaktadır. Bu durumda bir şey kendini aynı şey olarak yeniler durur, başka bir şeye dönüşmez, denilebilir (Çe-tung, 2003, s. 26). Her şeyin niceliksel farklılaşma olarak görüldüğü bu yorum karşısında diyalektik düşünce, varlıkların niteliksel olarak da farklılaştığını ve bu değişimin sıçramalar, kopmalar barındırdığını savunmaktadır. Buna göre varlık başka bir varlığa dönüşmektedir (Kaynar, t.y.). Bu yorumlar ışığında, söz konusu dönüşüm hali çelişkinin tanımı üzerinden ifade edilebilmektedir. Çelişki, bir şeyin aynı anda hem orada hem de burada bulunması olarak açıklanabilmektedir. Görünüşteki karşıtlığın bir arada oluşunu anlamak, yalnızca bir başlangıç olmaktadır ve bu görünüşün ifşası için derin bir düşünümeye gereksinim vardır. Karşıtlıkların bu şekildeki mevcudiyetinin nedeni sorulduğunda, üçüncü bir kavram bu sorgulamaya dahil olmaktadır. Bu kavram hem sorunun hem çözümün hem de çözümsüzlüğün adı olan “çelişki”dir (Ferhat, 2017, s. 178).

Varlığın muhtevasında mevcut olan çelişki kavramı, felsefenin yanı sıra sanat, bilim, politika, kültür, mimari gibi insanoğlunun deneyimleri ile oluşturulmuş olan her alanda irdeleyebileceğimiz bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Düşünsel alanda, fiziki dünyada ve düşünsel alan ile fiziki dünya arasında kurulan ilişkilerde çelişki kavramı üzerinden bir gözlem yapılabilmektedir. Dolayısıyla mimari biçimlerin ima

ettiği düşüncelerde de karşıtlıkların bulunduğu ve bunların mimari söylemin oluşumuna katkı sağladığı söylenebilir.

İnsanın fiziki çevresine zamana ve mekana bağımlı olarak, sahip olduğu teknolojik ve kültürel araçlarla şekil verebiliyor olması, mimarinin içinde bulunduğu dönemin ekonomik, sosyolojik, kültürel birtakım etkenler doğrultusunda meydana geldiğinin göstergesidir (Batur, 1983, s. 1380). Türkiye'nin yüzyıllar boyunca çokuluslu bir imparatorlukla yönetilirken ulusal bir devlet yönetimine geçmesi sürecinde olduğu gibi, buna benzer tüm başkalaşım dönemlerinde mimari üretimin karmaşıklık ve çelişkiler barındırdığı söylenebilmektedir. Venturi'ye göre (2005, s. 17), bu durum mimari üslupların yetersiz ve tutarsız olduğu anlamına gelmez. Venturi, yapının doğruluğunun onun bütünlüğünde ya da bütününün çağrıştırdıklarında aranması gerektiğini savunur. Ona göre, başkalaşım dönemlerinde sorunların çok sayıda ve karmaşık olması, çözüm arayışında farklı bir tutum takınılmasını gerektirmektedir.

“Olgunlaşan tüm insanlar, yaşamın yalın ve düzenlenmiş gibi görüldüğü bir anlayıştan, karmaşık ve usa aykırı geldiği başka bir anlayışa geçerler. Fakat özellikle bazı dönemler bu gelişime destek olabilirler; o zaman düşünsel ortamın tümü, yaşamın bu usa aykırı ve coşturucu görünümüyle derinden etkilenir... Uşçuluk (rasyonalizm) düzenin ve basitliğin sonucudur fakat toplumsal dönüşüm zamanlarında yetersiz kalmıştır. Böyle anlarda dengenin karşıtlıklardan yaratılması gerekir. Böylece oluşan iç huzuru ortamı, karşıtlıklar ve belirsizlikler arasındaki gerilimi yansıtmak durumundadır... Karşıtlama (paradoks) olan eğilim birbirinden farklı gibi görünen nesnelerin yan yana durmasına izin verir ve bu uyumsuzluğun kendisinden bir çeşit gerçek doğar.” (Venturi, 2005, s. 18)

Venturi (2005, s. 18), Modern mimarların gelenekle olan bağlarını kopartıp, her şeye yeniden başladıklarını ve karmaşıklığa karşın basit ve kolay anlaşılır olanı tercih etmiş olduklarını söyler. Ona göre dilin basitliği, toplumsal meselelerle ilgili birtakım ihtiyaçları karşılayamama tehlikesini barındırmaktadır. Modern mimari söylemlerinden olan “Less is more” öğretisinin dışlayıcı bir tavır barındırdığını savunan Venturi, mimarın kendi dünya görüşünü izlemekte özgür bırakıldığı takdirde dışlayan yerine içeren bir mimariyi tercih edebileceğini söyler. Bu durumda çelişkiler, doğaçlamalar ve bunların meydana getireceği birtakım gerilimlerin olacağı da söylenebilmektedir. Modern mimarlıktaki sadeliğin mimarlığa sağladığı değerli

katkıların yanı sıra var olan kısıtlayıcı yönünün aksine, karmaşıklığın içerisindeki güçlü ve zengin yönlerin yadsınmaması gerekir. Görünendeki estetik sadelik, ancak iç karmaşıklıktan doğduğu zaman değerli olmaktadır. Karmaşıklık yok olunca sadelik yavanlığa dönüşür (Venturi, 2005, s. 19).

Göller'e göre (2019, s. 27), bütün fikirlerimiz bilgilerimizin kalıntılarına dayanmaktadır. Bu bilgiler de hayatlarımız boyunca biriktirdiğimiz entelektüel varlığı oluşturmaktadır. Gördüğümüz her biçimle böyle bir kalıntı, grafik bir kalıntı (bir bellek imgesi) ediniriz; bu ortaya koyma süreci bize saf biçimden aldığımız zevkin temelini süreç içerisinde aranması gerektiğini gösterir. Söz konusu bellek imgesinin oluşumunda kimi zaman bilinçli bir mekanizma sağlanamaz, bu oluşum bilinçsiz bir zihinsel çalışmanın ürünü olduğu kadar bilinçli bir seçim ile de sağlanabilmektedir. Mimari biçimlerin oluşumu ve değişimi sırasında eski ve yeni biçimler zaman zaman bir arada kullanılmıştır. Eskinin yeni içinde kendi varlığını sürdürmesi, eskinin yeniye dönüşmesi veya eski olanın yeni olan içerisinde erimesi yolu mimari üslupların oluşumunda görülebilen durumlardır. Bu durumların sebep ve tercihi çeşitli olsa da mimaride üslup tanımlanması sürecinde bir değerlendirme kriteri olabilmektedir. Simgeselliğin ifade aracı olarak kabul ettiğimizde mimari biçimler soyut birtakım zihinsel süreçleri, ideolojileri somutlaştırarak fiziki dünyaya aktarır. Bu aktarım esnasında meseleyi anlamlandırmak ve içinde bulunulan süreci yorumlamak pek sağlıklı olmayacağından, sonuç ürün üzerine bir irdeleme yapmak tercih sebebi olabilmektedir.

20. yüzyıl boyunca yaşanan değişimlerle birlikte, mimaride biçimlerin birbiri içinde eridiği, mevcut biçimlere farklı anlamlar yüklendiği çoğulcu bir ortam görülmüştür. Bu çoğulculuk içerisinde bir üslup sınıflandırması yapmak için bu mimari ortamı oluşturan atmosfer üzerinde durulması gerekmektedir. Avrupa'daki antik kültürü yeniden canlandırma eğilimi neticesinde tercih edilen formlar, ideolojiler üstü olmayı amaçlayan Modern Hareket'in göstergesi olarak temel geometrik formların süslemeden uzak ve sembollerden arınmış bir şekilde kullanılması, Türkiye mimarlığında aralıklı olarak ve kısmen de bir arada kendisini göstermiştir. Modern mimarinin Türkiye'de benimsendiği 1930'lu yıllar sonrasında, modern millileştirme düşünceleriyle 1940'lı yıllarda hakim olan ulusal mimarlık hareketini

anlamlandırabilmek için, Türkiye mimarlığında milli eğilimlerin daha önce de görülmüş olduğu göz önünde bulundurulmalıdır. Mimariyi millileştirmek, milliyetçi düşüncelerin bünyesinde barındırdığı karmaşıklık nedeniyle her dönemde çelişki barındıran bir mesele olmuştur. Batur'a göre (2001, s. 42) Türkiye mimarlığında milli eğilimler üç farklı evrede gelişmiştir. İlk olarak Tanzimat döneminin getirdiği Avrupai çizgiye karşın ilk kez 1860'lardan itibaren tarihselciliğin oryantalist versiyonları gündeme gelmiştir. Birkaç yıl sonra şekillenmeye başlayan Yeni Osmanlı Hareketi, Tanzimat'ın getirdiği kültürel aidiyet ve kimlik sorunlarıyla birlikte Tanzimat düşüncesinin dayandığı sağlam bir ahlaki zemin olmadığı gibi görüşlere dayanmaktadır. Oryantalist eğilimin hem Osmanlı hem de Avrupalı olan yönünün oluşturduğu çelişkili durumun, dönemin ihtiyacını karşılayacak şekilde geliştiği söylenebilir. Bu düşünceler "tarz-ı islami"yi doğurmuş ve daha sonrasında da bu iki yaklaşım ideolojik açıdan önemli farklar barındırır da "milli mimari"ye bağlanmıştır (Batur, 2001, s. 43). İkinci evre, 1910'lu yıllar itibariyle gelişen milliyetçi eğilimlerdir. Türkçülük kavramı esaslı gelişen bu evrenin milli mimarının Osmanlı mimarlığını çağdaştırma misyonunun Avrupa Neo-klasizmine benzer bir süreci olduğu söylenebilir. Kütle çözümü ve mekan organizasyonu bakımından simetri, aksiyal düzenleme, kolon ve kemer dizileri, sütun başlıkları gibi öğelerle bu dönemde anıtsallığın milli mimari ile bağdaştırıldığı söylenebilir (Batur, 2001, s. 44). Türkiye mimarisinde milli eğilimlerde üçüncü evre ise, bu çalışmada ele alınan dönem olan ve İkinci Dünya Savaşı yılları itibariyle gelişen mimari eğilimdir. İkinci Ulusal Mimarlık hareketinin oluşumunda, Modern Hareket'in gündemde olduğu 30'lu yıllar sonrasındaki gelişiminin modernist düşünceye karşı eleştirel bir ideolojik arkaplanı olmakla birlikte, Avrupa'da olduğu gibi Türkiye'de de politik yapının etkisinin önemli olduğu söylenebilir. Böylece klasizmin sağladığı anıtsallık, modern yaklaşımla çelişmekle birlikte 40'lı yıllar mimarisinin ana unsurlarından olmuştur.

Önceki evrelerden farklı olarak, 1940'lar Türkiye mimarisinde var olan ve farklı akımlardan aktarılmış olan biçimlerin bir arada kullanılması, bu bir aradalık üzerine bir araştırma yapılmasını gerekli kılmıştır. Mimari elemanların tarihsel kullanım amaçları bilindiğinde, yeniden kullanımlarını bu tarihsellik ile ilişkilendirmek ve tasarımcının bu biçimleri çeşitli göstergeler oluşturmak amacıyla kullanmış olduğu

düşünülebilmektedir. Tam olarak bir ikon mimarlığı olarak nitelendirilemese de geçmişten alınan biçimleri yorumlayarak yeniden kullanma eğilimi, geçmişteki birtakım duygu ve yaşantı biçimlerini anıştırmayı amaçlamaktadır. Söz konusu mimari biçimlerin tek bir kaynaktan olmaması ve dolayısıyla temsil ettikleri birden fazla kavram olması nedeniyle içeriğinde bir karşıtlık barındırdığı söylenebilir. Dolayısıyla mimari biçimler kamu ile iletişime geçmede bir dil özelliği oluşturmakta ve böylece retoriksel bir özellik kazanmış olmaktadır (Işıkoğlu, 2020, s. 218).

Tüm bu anlatılanlar ışığında tez konusu olarak belirlenmiş olan 1940'lı yıllar Türkiye'sinde ortaya konmuş olan mimari söylemler ve üretimler üzerine karşılaştırmalı bir değerlendirme yapılmasının gerekli olduğu düşünülmüştür. Söylemler, inşa edilmiş olan ve tüm bunlar arasında her zaman doğrusal bir ilişki olmadığı gerçeği de göz önünde bulundurulduğunda oluşan bu çelişkili durumu nedenleriyle birlikte incelemek dönem hakkında zemini çok daha gerçekçi olan çıkarımlar yapılabilmesini sağlayacaktır. Bu dönemde inşa edilmiş olan yapılar bünyesinde biçimsel olarak bazı ortak noktalara sahip olduğu kadar farklılıklar da barındırmaktadır. 1940'larda ortaya çıkmış olan karmaşıklık ve çelişki halen günümüz Türkiye'sindeki mimarlık düşünce uygulamalarının temel dinamiklerinden birini oluşturmaktadır. Bu durumun sebep olduğu çelişkiler ve bunun sonucunda ulaşılan sentez, tez kapsamında örnekler üzerinden incelenerek mimari bir okuma yapılacaktır.

## ÇALIŞMANIN AMACI VE KAPSAMI

Türkiye'de, 1940-1950 aralığında söz konusu olan mimari arayış, dönemin sahip olduğu atmosferin bir neticesidir. Bu tarih aralığının Modernizm tecrübesi yaşandıktan sonra mimaride milli değerleri yeni bir bakışla öne çıkaracak olan bir mimari arayışın ortaya konduğu bir dönem olduğu söylenebilir. Bu çalışmada, yeni bir mimari arayışa sebep olan etkenlerden bahsedildikten sonra, akımı oluşturan unsurlar ve bu unsurlar arasındaki gerilim irdelenecektir. Bu dönemde belirginleşen ve kendi özgün mimarimizi oluşturma amacı güden İkinci Millî Mimarlık akımı, geleneksel malzeme ve modern malzemeyi; geleneksel inşa teknikleri ile modern inşa tekniklerini bir arada kullanmıştır. Bunun yanı sıra, Anadolu'daki mimari mirasa hem doğrudan hem de dolaylı yollardan yönelmiş ve geleneksel mimari biçimler temel alınmıştır.

Bu çalışmada, İkinci Ulusal Mimari olarak da adlandırılan akımın biçimsel yönü üzerinde durularak, söz konusu dönemin atmosferi üzerinde durulacak, dönem eserlerinde var olan Bölgesel ve Batılı, Klasikçi ve Modernist öğeler arasındaki ilişkiler üzerine bir inceleme yapılacaktır. Yapılan incelemede kullanılmış olan mimari öğeler arasındaki karşıtlık halinin sağladığı zenginlik vurgulanarak, örnekler üzerinden bir dönem okuması yapmak amaçlanmaktadır.

İkinci Ulusal Mimarlık olarak adlandırılan 1940-1950 arası mimarlık hareketi sonraki yıllarda, öncesinde olduğu gibi yerini uluslararası akımlara bırakmıştır. Bu tez kapsamında, geleneksel olanla bağ kurarak, yeni bir arayışa yönelen dönem mimarlarının söylemleri ve üretimleri üzerinden bir inceleme yapmak amaçlanmaktadır.

## ÇALIŞMANIN YÖNTEMİ

Çalışmada Türkiye Cumhuriyeti tarihinin en önemli kırılma noktalarından birisi olarak kabul edebileceğimiz 1940-1950 yılları aralığı seçilmiş ve bu dönemde inşa edilmiş olan belirli yapılar üzerinden bir mimarlık tarihi okuması gerçekleştirilmiştir. Bu sebeple öncelikle belirlenen dönemi oluşturan atmosferin algılanabilmesi için Avrupa’da gelişen mimari ortam üzerine bir inceleme yapılmıştır. Avrupa’daki çelişkili ortamın Türkiye’ye ithal edilmesi sebebiyle Türkiye mimarlık ortamına dahil olan çelişkili biçim ve söylemler, ülkenin kendi çelişkilerinin üzerine eklenmiş ve böylece 1940’lara gelindiğinde söz konusu olan bu durum mimari üzerinden net bir biçimde okunabilir olmuştur. 20. yüzyılın başından itibaren Avrupa ve Türkiye’de gelişen mimari ortamın birbirine olan etkisi tez çalışmasının 2. ve 3. Bölümlerinde irdelenmiştir. Dolayısıyla çalışmanın 4. Bölümünde tezin ana odağı olan 1940-1950 yılları arasında Türkiye Mimarlığında üretilmiş olan mimari söylem ve biçim, mimarlıkta çelişki kavramını bir ilke olarak benimseyen mimar ve teorisyen Robert Venturi’nin çelişki kavramı üzerinden ele alınmıştır. Çalışmanın kapsadığı zaman aralığından çok sonra, Venturi tarafından gündeme getirilmiş olan mimarlıkta karmaşıklık ve çelişki kavramı, mimarlık tarihinin muhtevasında yer alan çelişkiler dolayısıyla, mimari biçimlerin bu kavram üzerinden çalışılması gerekli görülmüştür.

Çalışmanın son bölümünde ise yapılan araştırma sonucunda ulaşılan değeriendirmeye yer verilmiştir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. 20. YÜZYILIN İLK YARISINDA AVRUPA MİMARLIĞININ GENEL ATMOSFERİ

Batı ülkelerinde, 19. yüzyıl sonlarında yaşanan köklü değişiklikler bilim, felsefe ve sanat alanlarındaki gelişmeler, 20. yüzyıldaki değişimlerin oluşumu için zemin hazırlamıştır. Mimaride geçmişteki üslupların yeniden diriltilmesi isteğiyle eklektik ve Neo-klasik eğilimlerin hakim olduğu 19. yüzyıl sonrasında, 20. yüzyılda mimaride basitleşme ve sadeleşme zorunlu hale gelmiştir (Gürkan, 1996, s. 3). Endüstrileşme öncesi dönemde, pozitif bilimlerdeki gelişmelerle birlikte sanat ve felsefe gibi alanlarda kavramsal anlamda önemli gelişmeler yaşanmıştır (Kortan, 1985). 19. yüzyılda, mimarideki karmaşık ve çoğulcu ortam, üslupsal değişimlere neden olmuş ve bu durumun etkileri 20. yüzyıl mimarisinde sadeleşmeye olan eğilimi sağlamıştır. Yine 19. yüzyılda devletlerin ulusallaşma çabaları, dünyada hakim olan milliyetçi düşüncelerin de etkisiyle mimaride milliyetçi akımlara yönelmeye sebep olmuştur. Uluslararası akımların etkisiyle gündemde olan ve süslemeden arındırılan temel geometrik formlarla biçimlenen mimariyle birlikte Avrupa'da savaş döneminin getirdiği politik ortamın mimarisi bir sentez oluşturmuştur.

Yirminci yüzyılda bilim, sanat ve felsefe gibi birçok alanda ilerlemelerin görüldüğü batı toplumlarında, endüstrileşmenin de bir getirisi olarak toplumsal, politik, ekonomik ve bu gibi pek çok alanda yeniden yapılanma girişimleri görülmüştür. Çağdaş bir toplumun temel gereksinimleri olarak görülen bu öğeler kültür, sanat ve bilim gibi etkinlikler için de ortam hazırlanmasını sağlamıştır. Soyutluk kavramı, 20. yüzyılda sanat hareketlerinde egemen olmuştur. Modern Sanat'ın başlangıcı olarak kabul edilen ve Rönesans'tan itibaren hakim olan geleneksel form anlayışından vazgeçilmiş, formlar soyutlama yoluyla betimlenmeye başlanmıştır (Kortan, 1985). Soyut olan sanatı somut biçimler aracılığıyla, yalın ve temel geometrik şekillerle nesnenin özünü ifade edecek biçimde aktarmak amaçlanmaktadır. Soyutlama, mimariye de yansımış ve saf, yalın, temel geometrik

formlarla oluşturulan bir mimari hareket olan Pürizm'in temellerini meydana getirmiştir.

Bilime dayalı olan, akılcı ve endüstriyel tutumlar nedeniyle fonksiyon, içerik ve biçim gibi maddi yönlerle birlikte estetik yönelimleri de bünyesinde barındıran bu yüzyıl mimarlığı için rasyonelliğin saf geometrik biçimlerle sanatlaştırıldığı şeklinde bir yorum yapılabilmektedir. Gelişen imkanlar sayesinde, değişen alışkanlıklar ve sanayi, yeni gereçler oluşmasına imkan sağlamıştır. Böylece mimari tasarım yasaları da değişim göstermiştir. Corbusier'e göre (2021, s. 300), yapım yöntemleri ve mimari biçimlere kazandırılan büyük yeniliklerle mimaride bir nevi özgürleşme gerçekleşmiştir. 19. yüzyılın seçmeci, canlandırmacı ve abartılı mimarisinden sonra sadeleşme ve basitleşme eğilimi, geçmişin izlerinden uzak olmasıyla evrenselleşmeye de olanak sağlamıştır. Özer'e göre (1970, s. 34), 19. yüzyılın mimarisi, mekana ait herhangi bir çalışma ve araştırma yapma gereği duymadan yalnızca bir cephe düzenlemesi olarak ortaya çıkmıştır. O devrin mimarlarının gündemindeki meseleler duvarların ele alınışı, süslemeler, kapı ve pencere oranları gibi üçüncü boyutu ilgilendirmeyen hususlar olmuştur. Modernistler ve modern mimarlık tarihçilerinin genel kanaatine göre, 19. yüzyıl mimarisi gerçek mimarinin ele almakla görevli bulunduğu hiçbir noktaya temas etmemiş, mekan, fonksiyon, konstrüksiyon gibi temel elemanlar hesaba katılmamış ve bir cephe düzenlemesi halinde meydana gelmiş bir mimaridir.

Söz edilen eklektik eğilimler sonrasında, endüstrileşme gibi önemli gelişmelerle birlikte çağın ihtiyaçlarına cevap verebilmek için teknolojinin getirdiği imkanlar aracılığıyla sade formlara yönelme, modern mimariyi meydana getiren temel eğilim olmuştur. Süsten arındırılmış temel formları temel alan ve biçimsel saflığı amaçlayan Pürizm, mimaride hareket kavramını birbirine girmiş formlarla yansıtmayı hedefleyen Fütürizm, Hollanda'da örgütlenen bir grup tarafından ortaya çıkan ve tasarımda mutlak soyutlamayı hedefleyen De Stijl (Neo plastisizm), İşlevselliği temel alan Fonsksiyonalizm, özgün ve ifade gücü çok yüksek olan yapılarla özdeşleşen Ekspresyonizm, dinamik formlar barındıran Konstrüktivizm, beton malzemenin doğasından kaynaklanan ve kusursuz olmayan dokusu ile bir estetik oluşturulması

amaçlanan Brütalizm akımları Modern Mimari içerisindeki farklı eğilimleri meydana getirmektedir.

Modern mimarinin gelişmesinde önemli bir yeri olan Rasyonalizm, 1900'lerden başlayarak etkisini artırmış, özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın ardından çok etkili olmuştur (Gürkan, 1996, s. 13). Evrensel ve geometrik biçimler üzerinden şekillenen bu akım, rasyonel özellikler barındırması nedeniyle Antik çağların ardından tekrar gündeme gelmiştir. Modern mimarlığın ilk evresi olarak nitelendirilebilecek olan Rasyonalizmin ardından modülasyon, standardizasyon, prefabrikasyon gibi alanlara yönelmesiyle yapıların hızlı ve ekonomik bir şekilde inşa edilebilirliği sağlanmıştır. Bu nedenle akımın Avrupa'da savaş sonrası içinde bulunulan ekonomik şartlar sebebiyle de tercih edildiği söylenebilir (Gürkan, 1996, s. 13). İşaret edilen bu sebeplerin yanı sıra Rasyonalist yaklaşımın neden olabileceği sıradanlaşma ve aynılışma, akımın barındırdığı bir çelişki olarak ele alınabilmektedir. Fakat bu durumun, tekilci yönetimlerin hakim olduğu ülkelerde bir tercih sebebi olduğu şeklinde yorum yapılabilmektedir. Totaliterci yönetimlerin var olduğu sistemlerde, mimari ve yönetim etkileşiminin tek bir liderin veya grubun beğenisine bağlı olan belirgin bir mimari üslubun var olması şeklinde gerçekleşmektedir. Bu yönetim şeklinin uygulandığı ülkelerin tümünde ortak bir mimari tarz bulunmamakla birlikte, antikiteye öykünmek, totaliter yerellik vurgusu yapmak, rejimin imajını mimari üzerinden aktarmak ve bu bağlamda mimarinin araçsallaştırılması gibi benzer davranış biçimleri bulunmaktadır (Koç ve Gür, 2019, s. 42). Bu tür rejimler önce İtalya'da daha sonra Almanya ve Rusya'da uygulanmıştır. Bu ülkelerdeki totaliterci mimarlık hareketleri benzer yönleriyle beraber farklılıklarıyla da şekillenmiştir. İtalya'daki bazı örneklerde modern mimarinin izleri görülürken, Almanya'da antikiteye yönelme eğiliminin daha çok öne çıktığı söylenebilmektedir (Tanyeli, 2017, s. 269).

Batı dünyasının, 1930'lar sonrasında mevcut olan uç noktalardaki politik yapılanmalar ve ekonomik krizler nedeniyle kaotik bir süreç içerisinde bulunduğu söylenebilmektedir. Bu mevcut ortam sebebi ile Avrupa ülkeleri arasındaki siyasi, kültürel ve ticari ilişkiler giderek zayıflamış ve ülkeler ekonomik ve siyasi anlamda içe dönük, izole bir tutum sergilemeye başlamıştır (Cerit, 2011, s. 27). Modern Hareket'in herhangi bir ulusa ait olmayan, evrensellik iddialarınınsa bu politik

karmaşa ortamının bir parçası olduğu söylenebilir. Diğer yandan, ulusçu ideallerin de yoğunlaşmasıyla mimari alanda milli değerlere yönelim artmış, Neo-klasik üslup bir simge haline gelmiştir.

### 1.1. MODERN HAREKET

20. yüzyılın ilk yarısında, ulus-devlete dönüşme süreci söz konusu olan diğer ülkelerde de mimari arayışlar söz konusu olmuş ve bu arayışlar birbirlerini etkilemiştir. Birinci Dünya Savaşı sonrası “devrimci” ideolojilerin (Kemalizm, Faşizm ve Sosyalizm) yükselişi, teknolojilerin estetikleşmesi yoluyla geçmişten radikal bir biçimde kopmaya müsait bir zemin hazırlamıştı (Bozdoğan, 2015, s. 165). Klasisizmi modası geçmiş bir akım olarak değerlendiren dönemin sanatçı ve aydın kesimi, toplumu dönüştürmenin temelinde geleneksel sanat kavramlarını ortadan kaldırmakta görmüşlerdir. Böylece modern teknoloji ve dolayısıyla makine üretimi bir standart olarak kabul görmeye başlamıştır.

Avrupa’da iki dünya savaşı arasında ortaya çıkan Modern Hareket ise, evrensel geçerlilik iddiası taşımaktadır. Savaş sonrasında 1945’lerden itibaren Avrupa’nın geleceğine yeniden yön verme çabası, hızlı kentleşme isteğinin doğmasına sebep olmuş; savaş teknolojilerinin sivil yapı üretimlerine kaydırılması ve dolayısıyla sivil yapı üretiminin artmasıyla endüstrileşmenin kaçınılmaz sonucu olan modern mimarlık, hızla yayılmaya başlamıştır. Asasoğlu’na göre (1988, s. 7), modern mimarlığın bu kadar hızlı bir şekilde yayılmasının altındaki en önemli etken betonarmenin yerel malzemeler gibi işçilikte ustalaşma gerektirmeyen bir malzeme olması ve kolaylıkla kavranıp uygulanabilir olmasıdır. Modern Mimarlık, birçok öncüsü olan ve hepsinin benzer çerçevedeki söylemleriyle bilinen bir mimarlık hareketidir. Fakat söylenenle uygulananın her zaman birbirini tutmadığı kabul edilebilir bir gerçektir. Budak, Modern Mimarlığın Kavramları Üstüne başlıklı yazısında bu üslubun öncülerini kısaca özetleyerek teori ve pratik arasındaki kopukluğa işaret etmeye çalışmıştır. Budak’a göre (1985, s. 17), Modern Mimarlık tek bir başlık altında sınıflandırılıyor olsa da birçok farklı tavır barındırmaktadır. Özellikle 1930’lu yılların başında inşa edilmiş olanlara kıyasla 1940’ların sonunda inşa edilen yapılar tuğla, beton ve ahşabın zengin kullanımları nedeniyle farklılık göstermiş ve

işlevsellikten çok görsellik ön plana çıkarılmıştır. Ancak yine Budak'a göre tüm bu farklılıklara rağmen bu dönemin üretimlerini Modern Mimarlık olarak görebiliyor olmamızın nedeni, 19. yüzyıl seçmeciliğine tepki olarak farklı bir görsel dil kullanılmış olmasıdır.

19. yüzyıl eklektiği biçime dayalı bir söylem üretmektedir. Mimarinin sembolik yönüne odaklanmasıyla tarihselci bir tutum takınıldığı söylenilebilir. Bu tarihselcilikle, mimari formların içleri boşaltılarak yüzyıllar öncesini anırtmaları amaçlanmaktadır. Böylesi bir dönemden sonra, 20. yüzyılda makine çağının getirdiği hızlı üretim ve uluslararası ticaretlerin de kolaylaşmasıyla modern insan ve modern yaşamın “hızlılaşma” isteği de göz önünde bulundurulduğunda, süslemeye karşı olma tavrı ve adeta makineleşmiş yapılara yönelme çabası kendini göstermeye başlamıştır.

Modern çağ insanının gelenekle olan ilişkisini reddederek, formların özüne odaklanmak istemeleri neticesinde ulaşılan sadeleşmenin modern mimarinin temelini oluşturan unsurlardan biri olduğu söylenebilir. Bozdoğan, Modern Hareket'in başlangıcından şu şekilde bahseder:

“Batı’da modern mimarinin resmi tarihi hem başlıca yazarı hem de başkahramanı Le Corbusier olacak şekilde yazılmıştır. Yirminci yüzyılın anaakım kültür tarihinin bir parçası haline gelen bu açıklamaya göre, “modernizm” ya da o zamanki adıyla “Modern Hareket” (*Modern Movement*), mimari alanında iki dünya savaşı arasında Avrupa’da ortaya çıkmış olan devrimci bir estetik kanonu ve bilimsel öğretiyi kuşatıyordu. Betonarme, çelik ve cam kullanımı, kübik formların, geometrik şekillerin ve Kartezyen ızgaraların öne çıkması ve hepsinden önce de bezemenin, stilistik motiflerin, geleneksel çatıların ve tezyini detayların bulunmayışı, yirminci yüzyıl estetik bilinci içinde bu hareketin tanımlayıcı özellikleri olmuştur. (Bozdoğan, 2015, s. 16)”

Anlaşılabileceği üzere, her dönemde olduğu gibi modernleşme süreci de birçok farklı etkenin bir araya gelişiyle oluşmuştur. Yukarıda değinildiği gibi mimaride seçmeciliğe bir tepki ile sadeleşmeye yönelmesinin yanı sıra sadeleşme, çağın bir getirisi olarak da modern mimarinin öne çıkarmak istediği meselelerden birisi olmaktadır. “Süsleme ve Suç” başlıklı makalesi ile tanınan Adolf Loos, süsleme ile mevcut olanı daha fazla gösterme çabasının anlamsız olduğunu şu sözlerle savunmaktadır:

“...Bu binaların süsleme özellikleri, bindirmeleri, burguları, kenar bezemeleri, dış dizileri kalıba çimento dökerek oluşturulmuş ve tespit edilmiştir. Bu yüzyılda kullanılmaya başlanan bu teknik kendi içinde elbette geçerli. Ama gelişimi tikel bir malzemenin niteliklerine sıkı sıkıya bağlı olan biçimlerde bu tekniği kullanmak doğru değil, çünkü söz konusu malzeme, artık kullanılmamasını gerektirecek hiçbir teknik zorluk sunmamakta. Sanatçının görevi yeni malzemeye uygun yeni bir dil bulmak olmalıdır. Başka her şey taklitten ibarettir.” (Loos, 2016, s. 41)

Modern tasarım ilkelerine evrensel bir dil kazandırmak ve yaymak amacıyla kurulan bir organizasyon olan Uluslararası Modern Mimari Kongreleri (CIAM), dünyanın her yerinde uygulanabilecek ve tüm kültürel sembollerden arındırılmış olan yeni bir üslup oluşturmak için çalışmıştır. Bu ortak zemin üzerinde buluşan mimarların tasarladıkları yapılar açık ve bol güneş alan, cephelerinde cam malzemenin yoğun kullanıldığı, hijyenik yapılardır. Böylelikle iç mekan ve dış mekanın birlikte algılanabildiği saydam, eşzamanlı, temiz mekanlar oluşturulmuştur.

Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Walter Gropius, Louis Sullivan, Ludwig Mies van der Rohe gibi isimler öncülüğünde oluşturulan akım, 1910-1960 yılları arasında mimari ve sanatta etkinlik göstermiştir (Borden, Elzanowski ve Lawrenz, 2017, s. 370). Bu isimlerin her biri benzer söylemler etrafında buluşsa da kendilerine has yaklaşımlarıyla modern mimariyi çeşitlendirmişlerdir. Modern mimarinin slogan cümlelerinden olan “Less is more” (Az çoktur) söylemi ile Mies van der Rohe’nin mimarlığı, modern teknoloji ve modern sanat ile bağdaştırabileceğimiz bir sadeliğe sahiptir ve dönemini yansıttığı söylenebilir.

Mimarlıkta Modern Hareketler, bu akım çerçevesinde toplanan öncülerinin birbiriyle benzer ve/veya zıt söylem ve üretimleri ile birlikte şekil almıştır. Modern mimarlığın bünyesinde barındırdığı çeşitlilik, kendi dönemini etkilediği kadar ardından gelen Minimalizm, Brütalizm, Postmodern Mimarlık gibi akımlar için de bir zemin oluşturmuştur.

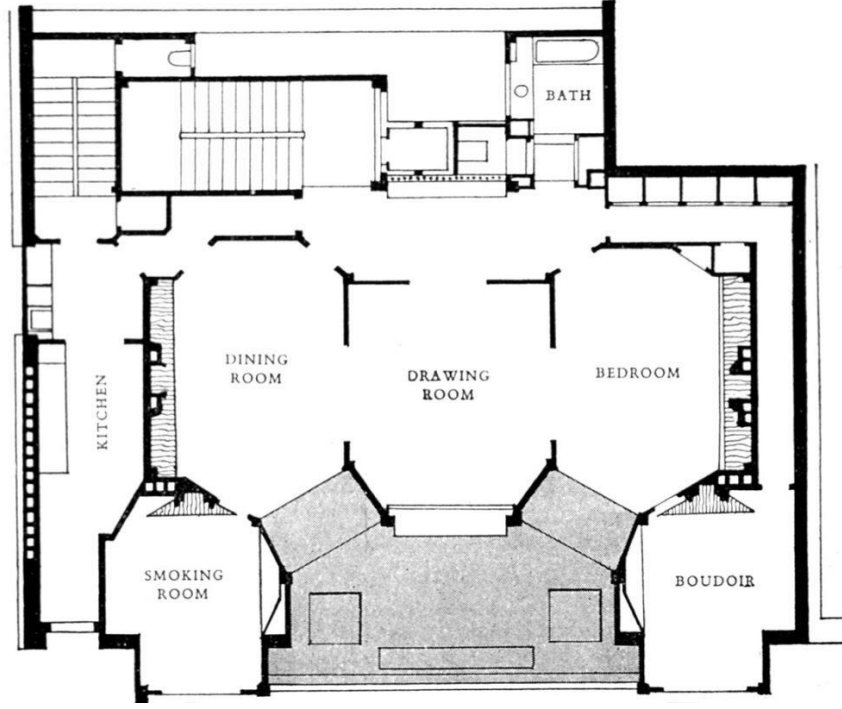
Budak’a göre de (1985, s. 19), modern mimarlığın sahip olduğu çeşitliliğin etkisiyle, İkinci Dünya Savaşı’ndan hemen sonra modern mimarlık paradigması dışına çıkılmadan geliştirilmiş olan birçok farklı tavır bulunmaktadır. Modern mimarlığın oluşturduğu zemin üzerinde yükselen ve erken dönem modernizminden de oldukça

farklı bir biçimde tuğla, beton ve ahşap gibi malzemeler görsel bir zenginlik oluşturacak biçimde kullanılmaya başlanmıştır. Böylece modern mimarlık ilkelerinin bütünlüğü içerisinde çağa, yere, iklime ve kültüre göre tasarım yapılmak üzere bir eğilimin meydana geldiği söylenebilmektedir.

Modern Hareket içerisinde değerlendirilebilecek olan Fonksiyonalizm, işlevselliği savunması ve geleneksel düşüncelere uzak tavrıyla modern düşüncenin temel taşlarından birini oluşturmaktadır. Malzemenin ve yapım tekniklerinin imkanları doğrultusunda, biçimleri mümkün olduğunca soyutlayarak sadeleştirilen bu yaklaşım, diğer sanat dallarından ayrılarak mimaride işlevsel olmak kaygısı da gütmektedir. Mimaride işlevselliğin önceliğini savunan ve Erken Modernizmin önemli temsilcilerinden olan Auguste Perret, Paris'te inşa ettiği Franklin Caddesi Apartmanı'nda betonarmeyi kullanmıştır ve böylece betonarmenin çağdaş kullanım olanakları mimarlık dünyasının gündemine dahil olmuştur. Cephede iç ve dış mekan ilişkisinin kurulabilmesi ve plan üzerinde ince betonarme kolonlar aracılığıyla oluşturulan serbest ve esnek yaklaşımın algılanabilmesiyle, Erken Modernizmi tanımlayan özellikler yapı üzerinden okunabilmektedir (Biol, 2006, s. 8).



**Resim 1.**Franklin Caddesi Apartmanı, 1933, Görünüş (URL-1)



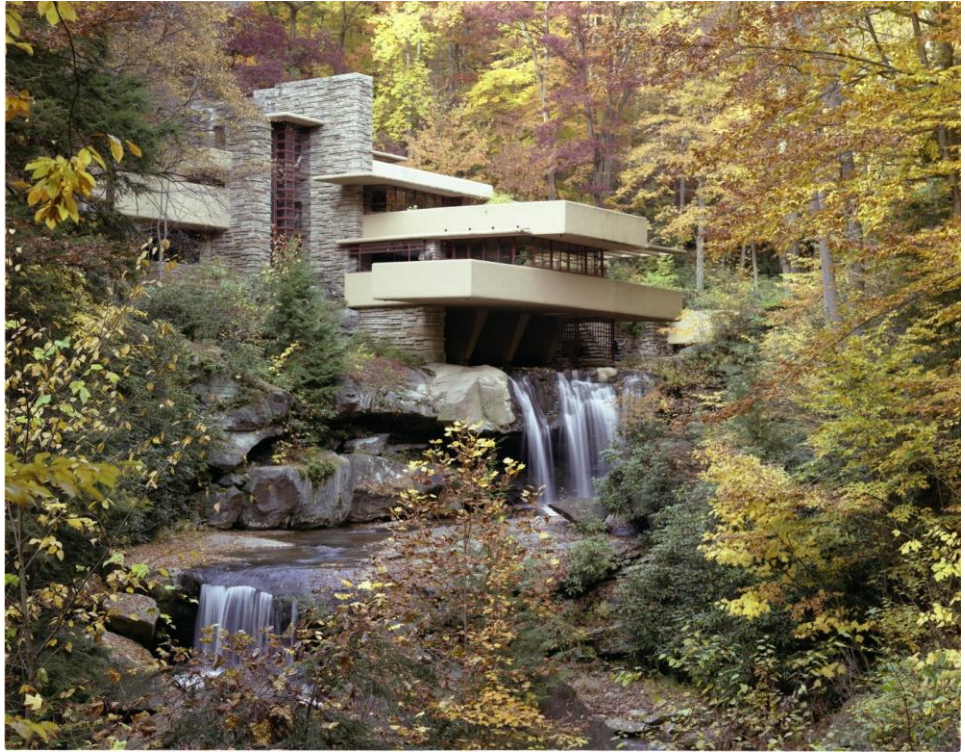
**Resim 2.**Franklin Caddesi Apartmanı, Plan (URL-1)

İç mekânın bölücü unsurlarla kesintiye uğramaksızın akışkan bir plana sahip olması modernist düşünce için önemli bir meseledir. Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier ve Alvar Aalto gibi Modern Mimari'nin temel taşları olarak nitelendirilebilecek isimlerin yapılarında da bu meselenin öne çıktığı görülmektedir. Perret bu yapıda betonarme iskeleti cephede açıkça ve yalın haliyle bırakmıştır. İskeletin arasında kalan boşluklar ise cam panolar ile tamamlanmaktadır. Bu yapıdaki betonarme kullanımı sonraki yıllarda, Le Corbusier'in Perret ile beraber çalışırken bu yeni malzemeyi tanması ve potansiyelini öğrenmesi açısından önem teşkil etmektedir (Kortan, 1985).

“Gerçekten de mimarlık, resim, heykel, müzikte olduğu gibi, tümüyle “güzellik” amacına yönelmez. Onda fonksiyonel olma şartı vardır, aksi halde bir mimari eser olamaz. O halde mimarlık hem fonksiyonel hem de estetiğe cevap vermek üzere çift amaçlıdır ve başarılı bir mimari eserin bu ikisini de beraberce bünyesinde içermesi gerekir.” (Kortan, 1985)

Yapının mimari açıdan başarılı kabul edilebilmesi için yalnızca fonksiyonel olması da yeterli değildir. Tüm bunların yanı sıra birtakım değerler içermesi gerekliliği de söz konusu olmaktadır. Formun oluşumunda da bu değerlerin kendisini göstermekte olduğu söylenebilir. Bauhaus ekolünün kurucusu Walter Gropius bu konuyla ilgili olarak şunları söyler: İşlevsellik (Fonksiyonalizm) ve amaca uygunluk (güzellik) gibi çarpıcı ifadeler yeni mimarlığın dış mercilerinin sapıtıcı değerlendirmelerine neden olmuş veya onu tamamiyle tek taraflı yapmıştır. Bu cümlelerle modern mimarlık hakkında yapılan eksik ve gerçek dışı olma eleştirilerini cevaplandırmaktadır. Bu yeni mimarlıkta, Klasik mimarinin estetik değerlerine karşı çıkmaktadır. Keskin simetri ve monoton tekrarlar reddedilmiştir, bunlar yerine benzer olmayan parçaların farklı oranlarda fakat dengeli şekilde kullanılması amaçlanmaktadır. (Kortan, 1985)

Frank Lloyd Wright'ın ünlü Şelale Evi'ne bakıldığında yine bir dikdörtgen prizma görülmektedir. Bu form parçalanarak dinamik bir görünüm kazandırılmıştır ve böylece alışlagelmiş düzenin dışına çıkıldığı söylenebilir.



**Resim 3.**Şelale Evi, Frank Lloyd Wright, 1935 (URL-2)

Tarih boyunca alışlageldiği gibi toprağa bağlı olan yapılardan sonra, Şelale Evi örneğinde de görülebileceği gibi topraktan kurtulma çabası içinde olduğu

söylenbilir. Betonarme, çelik gibi çağdaş malzemeler ve teknolojilerle bu fikirler inşa edilebilir hale gelmiştir (Kortan, 1985). Bu durumun, Modern Hareket'in yerden bağımsız ve evrensel olma isteğinin bir nüvesi olduğu da düşünülebilmektedir. Modern mimarinin en önemli ilkelerinden olan Fonksiyonalizm ile birlikte yapının aynı zamanda estetik değerlere sahip olması hususu, çeşitli görüşler üzerinden değerlendirilebilir. Biçim işlevi izler ilkesine göre işlevsel olan, yani amaca uygun olan aynı zamanda güzeldir ve dolayısıyla estetik değere sahip olmaktadır. Fakat Frank Lloyd Wright ve Walter Gropius gibi isimler bu söylemin karşısında durmaktadır. Sonuç olarak "Biçim işlevi izler" ilkesi ile meydana getirilen ve sadece pratik işlevlere olumlu cevap veren yapılar mimarlık için yeterli olmamaktadır (Kortan, 1985).

Modern mimarinin yetkinliğe ulaşabilmesi için birtakım standartlar geliştirilmesi gerektiğini vurgulayan Le Corbusier, bu savını şöyle açıklamaktadır:

Bir standardın saptanması demek, o konuda kullanışlı ve usa yatkın olan tüm olasılıkları ayrıntılı olarak inceleyip aralarından tartışma götürmez, işlevine uygun, en verimli olanının, gereç, el emeği ve malzeme, sözcük, biçim, renk ve ses bakımından en az iş gerektiren tipin çıkarılması demektir. (Corbusier, 2021, s. 158)

Yine Corbusier'e göre (2021, s. 159), bir standardın saptanması, usa yatkın öğelerin usa yatkın bir tutum izlenerek örgütlenmesi işlemidir. Corbusier de çağdaşları gibi gelişen teknolojinin getirilerinden faydalanmak istemiş ve işlerinde serbest cephe tasarımını tercih etmiştir. Strüktürü içerde bırakarak cepheyi konsol taşıtmaktadır. Bu sayede cephelerde geniş bant pencereler kullanma imkanı doğmuştur. Çatı tasarımlarında daha çok teras çatı uygulamayı tercih etmiştir. Dışarıdan algılanan basit görünümün aksine, iç mekan tasarımı karmaşıktır. Bu durum Venturi'nin çelişkili düzeyler kapsamında değindiği mimarlıkta hem o... hem bu... olgusu ile örtüşmektedir.

"Bu çeşit mimari örneklerinin çoğunun kavranması zordur, bu bir gerçek, fakat anlaşılması güç bir mimarlık eğer geçerli olmak istiyorsa içeriğinin ve anlamının karmaşıklığını ve çelişkilerini yansıtmak zorundadır. Çok sayıda düzeyin aynı anda algılanması gözleyicinin çaba göstermesine, çeşitli ikircimlerden geçmesine bağlıdır ve böylece kişi gördüğünü daha canlı bir şekilde algılar." (Venturi, 2005, s. 29-30)



**Resim 4.** Villa Savoye, Le Corbusier, 1928 (URL-3)

Sanatta evrenselliği savunan Le Corbusier, 1920'lerde Pürizm'i, dönemin hakim sanat eğilimine paralel olarak mimaride saf ve yalın olan temel geometrik formları tercih etmiştir. Bu formlar kişisel yorumlara yer bırakmamaları nedeniyle evrenselliğe uygun kompozisyonlara olanak sağlamaktadır. Corbusier Villa Savoye örneğinde yapının formunun dikdörtgen prizma olacağını önceden belirlemiştir ve tüm fonksiyonları bu form içerisinde kurgulamıştır. Formel bir yaklaşımla yapının formunun önceden belirlenmesi ve işlevi form içerisinde kurgulamak tümdengelimci bir yöntemdir. Bu yöntemde yapının dışarıdan görünümü oldukça önemlidir. Saf, yalın ve kusursuz bir dikdörtgen prizmayı kolonlar üzerinde soyut bir estetik obje olarak sunmayı amaçlar ve şüphesiz idealistik, formalistik ve pürist bir yaklaşımdır (Kortan, 1985). Bu yaklaşım tümdengelimci bir eğilimdir ve tümevarımcı bir akım olan Fonksiyonalizm ile bir anlamda çelişir. Böylelikle Modern Hareket'te Fonksiyonalizm'den Rasyonalizm'e doğru bir geçişin gerçekleştiği söylenebilir. Rasyonalizm'de eksensel simetri, statik denge, dogmatik soyut rasyonel-geometrik formlar karakteristik özellikler olarak sıralanabilmektedir (Kortan, 1985).

## 1.2. İTALYA, ALMANYA VE RUSYA'DAKİ MİMARLIK HAREKETLERİ

19. yüzyıl süresince Avrupa'yı etkisi altına alan antik kültürü yeniden canlandırma eğilimi, 20. yüzyıl mimarisinin oluşumuna zemin hazırlamıştır. Özellikle 19. yüzyılın başlarında, Napolyon'un Fransa'yı güçlü Roma İmparatorluğu imgeleri ile donatma isteği sebebiyle Neo Klasisizm'in hakim üslup olduğu bilinmektedir. Bu geçmişe yönelik neticesinde var olmuş birçok üslup birbiri ardına yeniden gündeme gelmiştir (Ergüler, 1996, s. 16). Özer'e göre (1965, s. 19), fazlaca dekoratif ve cepheci olarak nitelendirilebilecek bu yüzyıl mimarisinin ardından gelen sadeleşme eğilimi kaçınılmaz bir durumdur. 19. yüzyıldaki tüm bu denemelerin doğurduğu fazlalıklardan arınma düşüncesinin yanı sıra, teknolojik gelişmeler ile elde edilen farklı malzeme kullanımıyla mimaride yeni bir döneme geçildiği söylenebilir. İkinci Dünya Savaşı, 20. yüzyıl boyunca toplumları etkileyen en önemli olay olarak kabul edilebilir. Savaş süreci ve sonrasında dünyadaki güç merkezleri değişmiştir ve bu durumun etkileri şehirlerin yapılaşma sürecinde dahi görülmektedir. Büyük kitlelerin yaşama biçimlerinin değişmesi üst ölçekte şehirlerin fiziksel görünümüne, alt ölçekte ise mimari detaylara yansımıştır (Asasoğlu, 1988, s. 6).

Tarihsel süreçte ilk kez 20. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkmış olan totalitarizm kavramı, totaliterci mimari olarak adlandırılan bir mimari üslubun doğmasına sebep olmuştur. Hitler dönemi Almanya'sının, Mussolini dönemi İtalya'sının ve Stalin dönemi Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin özelliklerini ifade eden totaliter rejim, kendi toplumlarını ve ülkelerini ellerinde tutarak kontrolün kendinde olmasını amaçlayan siyasal partileri, liderleri, ideolojileri ve devletleri tanımlamaktadır (Sakman, 2018, s. 117). Totaliter dönemler olarak nitelendirilen Mussolini, Hitler ve Stalin dönemlerinde hakim olan mimari tarz, bu liderlerin veya etraflarındaki oligarşik sınıfların belirlediği mimari ilkelere sahiptir. Totalitarizm, devleti ve toplumu belirli bir bütün oluşturacak şekilde birbiriyle bütünleştiren ve spesifik bir dünya görüşünü topluma empoze etme amacıyla olan ve bunu sağlamak için hiçbir baskı ve zorlamadan kaçınmayan bir siyasal sistemdir. Totaliter sistemlerde toplum belirli bir ideoloji çatısı altında, plan ve program çerçevesinde kontrol altına alınmaktadır. Yönetici mekanizma, insan hayatının her evresine müdahale etme ve yaşamını yönlendirme amacıyla hareket etmektedir. Dini inanış, yaşam biçimi, günlük

alışkanlıklar gibi birçok mesele üzerinden bireylere şekil vermek bu sistemin bir yöntemidir.

Söz konusu olan politik nedenlerin yanı sıra, Avrupa’da ortaya çıkmış olan Modern Hareket’in getirdiği yenilikler, biçimsel sadelik ve formel yaklaşım totaliter rejimlerin mimariyi bir kitle iletişim aracı olarak kullanma isteğiyle birleşmiş ve çeşitli mimari eğilimler ortaya çıkmıştır.

### **1.2.1. Rusya**

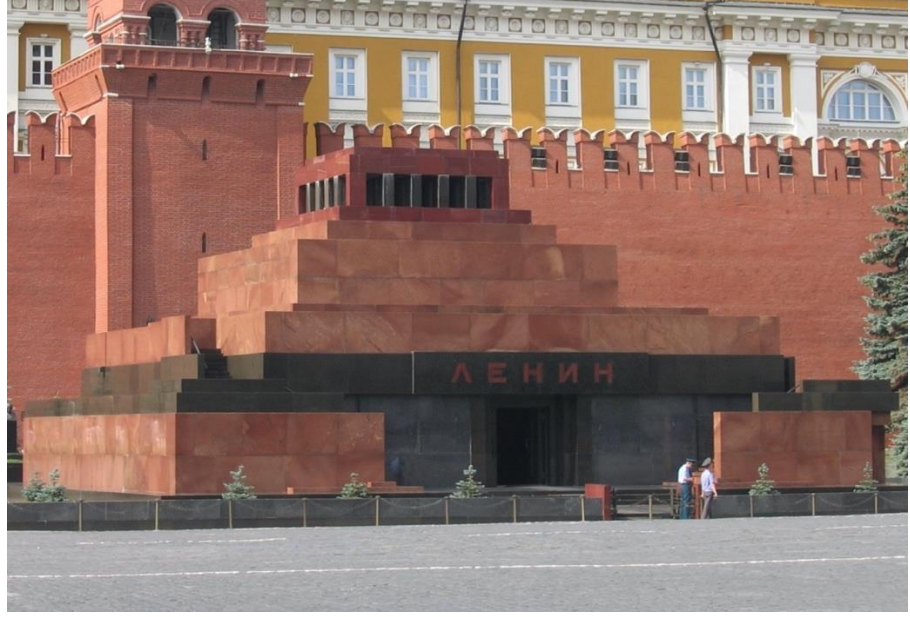
Çarlık Rusyası’nda Ekim 1917’de gerçekleşen devrimden önce sanat alanında Modern Hareket’in de etkili olduğu parlak bir dönem yaşanmıştır. Kübizm ve Fütürizm’in ortak değerlerinden yola çıkılan bu tasarım yaklaşımı Çarlık Rusyası’nın değerlerine karşı çıkışı sembolize etmektedir (Bektaş, 2017, s. 79). Devrin sanatçıları, saf renkler ve temel geometrik biçimlerden oluşan bir resim stili geliştirmişler ve bu yeni sanatın geçmişle olan bütün ilişkileri koparıp sıfırdan yani hiçten başlanması gerektiğini savunmuşlardır. Böylece devrin ideolojisine de katkıda bulunan bir sanat yaklaşımı söz konusu olmuştur (Bektaş, 2017, s. 80).

Devrim sonrasında sanata sosyal bir rol verilerek Rusya’daki mevcut sanat hareketlerine hız kazandırılmış ve böylece sanat bir propaganda aracına dönüştürülmüştür. Picasso’nun çalışmalarından etkilenen Rus sanatçı Vladimir Tatlin, yeni Sovyet toplumunun sanat kurumlarının yeniden örgütlenmesinde ciddi bir etki göstermiş ve Rus Konstrüktivizm akımının önde gelen temsilcilerinden birisi olmuştur. Sanat alanındaki bu önemli gelişmeler Rusya’daki yeni komünist devlette sanatçılar arasındaki ideolojik ayrılıklar nedeniyle uzun bir ömre sahip olamamıştır. Artık sanat tinsel bir etkinlik olmaktan çıkmış ve kapitalist sömürüyü temsil eden bir uğraş haline gelmiştir. Konstrüktivist ideolojiyi formüle eden Aleksei Gan, konstrüktivizmin üç ana ögesini, mimarlık, doku ve konstrüksiyon olarak ifade etmiştir. Mimarlık, komünist ideolojinin görsel biçimle bütünleşmesini; doku, malzemelerin doğasını ve endüstriyel üretimde nasıl kullanıldıklarını; konstrüksiyon ise, yaratıcı süreci sembolize ederek görsel örgütlenmenin kurallarını araştırmaktadır (Bektaş, 2017, s. 83). Devrimin ilk yıllarına kadar devlet tarafından da kısmen

desteklenmeye devam eden bu akımlar 1922 sonrasında Sovyet hükümeti tarafından şüpheyile karşılanmaya başlamıştır. Bu duruma tepki gösteren sanatçıların bir kısmı ülkeyi terk etme yolunu tercih etmişlerdir. İçe kapanma politikalarının benimsenmesiyle de tasarımın her alanında daha muhafazakar bir kimliğe bürünüldüğü söylenebilmektedir.

Bolşevik Devrimi sonrasında ülkede kültür, sanat ve mimarlık alanlarındaki çalışmaların yön değiştirmesiyle ortaya çıkan yeni düzen, mimarlığın ana belirleyicileri olan insan yaşamı ve ihtiyaçlarının da değişmesine neden olmuş, böylece mimari alanda da değişimler görülmüştür. Sovyet Rusya'nın ekonomik ve kültürel ilerleyişi ile doğrusal olarak gelişen Sovyet mimarlığında devrin mimarları, 1923 yılında Yeni Mimarlar Birliği (ASNOVA) örgütünü kurmuş, mimarideki plastik biçim algısını bilimsel temeller üzerinde şekillendirmek istemiş ve ilk evrede kendilerini rasyonalist olarak nitelendirmişlerdir. 1925 yılında kurulan “Çağdaş Mimarlar Birliği” (OSA) üyeleri ise görece genç mimarlardan oluşmaktadır ve kendilerini konstrüktivist olarak tanımlamaktadırlar. Çağdaş mimarinin bir gereği olarak üretim ve yaşam fonksiyonlarının rasyonel bir düzenleme gerektirdiğini savunurlar (Önder, 2017, s. 93). Rusya'daki bu yeni mimarlığı oluşturan iki farklı örgütün ortak paydada buluştukları nokta ise eklektizme karşı olmaları ve Batı mimarisinin yansımasını Rusya için ideolojik anlamda yetersiz ve yabancı bulmaları olduğu söylenebilmektedir.

1933 yılında SSCB Mimarlar Akademisi'nin kuruluşuna kadar Rusya'da Devrimci Şehirciler Birliği ve Tüm Rusya Proleter Mimarlar Topluluğu gibi farklı örgütlenmeler de oluşmuştur. Bu örgütler şehirciliğin mimari alanda önemli meselelerden biri olduğunu vurgulamaktadırlar. Bununla beraber yeni mimarinin oluşumunda teknoloji ve bilimin yanı sıra mimari yaratımda geçmişten gelen bilgi ve kültürün kavranmasının önem teşkil ettiğini savunmuşlardır. Bununla ilintili olarak, SSCB Mimarlar Akademisi'nde verilen eğitimde ise klasik mimarlıkla ilgili bilgilerin temel eğitimi öncelenmiş ve klasikten gelen geleneklerle yeni mimarlık arasında bağ kurulması gerekliliği vurgulanmıştır (Önder, 2017, s. 94). Devrin Rus mimarisinin, klasik mimariyle birlikte çağdaş mimarlığın oluşturduğu diyalektik üzerinden bir mimarlık pratiği ortaya koymayı amaçladığı söylenebilmektedir.



**Resim 5.**Lenin Mozolesi, Aleksey Şçuyev, 1924 (URL-4)

Rus Mimar Aleksey Şçuyev tarafından tasarlanan Lenin Mozolesi'nin mimarisi, çağdaş sanatsal ifadenin çözümünde, klasik "güzellik yasaları"nın yenilikçi bir uygulaması olarak kabul edilmektedir (Önder, 2017, s. 94). 1924 yılında tamamlanan yapı yüzeysel süslemelerden uzak, klasik öğelere yer verilen bir tasarım diline sahiptir. Sovyet devleti için önem teşkil eden yapıda beton ve tuğla malzeme kullanılmıştır.

Ekim Devrimi sonrasında devletin sosyalist idealleri, özel mülkiyet kavramının kaldırılması gibi kararlar, konut yapılarında da kamulaştırmaya neden olmuştur. Konutların kamulaştırılması doğrudan devlet politikalarıyla ilgilidir ve şehirleşme çalışmalarının bir sonucu olarak konut alanlarının dağılımını devlet tarafından belirlenmesi üzerine şekillendiği söylenebilir. Toplumun her kesimine hitap etmesi amaçlanan bu konut politikası asker ve işçi sınıfını öncelemektedir. Devrim sonrasında artmış olan az katlı konut yapılarının en önemli özelliği beton bloklardan oluşmasıdır. Bir yaşam kompleksi halinde tasarlanan bu blokların içerisinde insanların sosyal ve yaşamsal ihtiyaçlarını giderebilecekleri çocuk bakım ve eğitim birimlerinin yanı sıra kültürel yapılar da bulunmaktadır. Bu yapı grupları için şehir içinde büyük alan ve altyapı yatırımı gerektiği için çoğunlukla az katlıdırlar ve dolayısıyla bu durum belirli bir standart oluşturmaktadır. Tüm bunlarla birlikte konutta tipleşme ortaya çıkmıştır.

İlk tip konut Moskova'da 1925 yılında inşa edilmiştir (Önder, 2017, s. 97). Bu dönemde Sovyet mimarlar tarafından inşa edilen konutların, Alman mimarların işçi yerleşimleri için yaptıkları çalışmalardan da önce, tip dairelerin dünyadaki gelişimi için öncü olduğu söylenebilmektedir.

Devrim sonrasında Rusya'da inşa edilen kamu yapılarında geleneksel üslupların modernleştirilmesi adı altında yenilikçi adımlar atıldığı söylenebilir. Devrimin getirdiği yeni malzeme ve teknikler yenilikçi formlar oluşturulmasına katkı sağlamıştır. Bununla birlikte politik yapının talep ettiği sembolizme de yer verildiği örnekler üzerinden görülebilmektedir. Sovyet devleti mimari alandaki politikalarındaki kesin yargılara varmadan önceki yıllarda kamu yapılarında klasik mimariye olan romantik yaklaşımlarla beraber endüstriyel imkanların elverdiği ölçüde sembolik yapıların yanı sıra çağın mimarisini yansıtan konstrüktivist strüktürlere de yönelinmiştir. 30'lu yıllara yaklaşıldığında ise kamu yapılarında anıtsal ifadeyi sağlamak için "soyulmuş" Klasizmin tercih edildiği görülmektedir (Önder, 2017, s. 99).



**Resim 6.**Dinamo Yönetim ve Yaşam Kompleksi, İ. Fomin, 1928-1929 (URL-5)

Savaş sonrası Sovyetler Birliği döneminde SSCB tarihi için en önemli yapı sayılabilecek olan Sovyetler Birliği Sarayı için açılan yarışmayı kazanan tasarımda da klasik stilin öne çıkmış olduğu görülmektedir. Nihayetinde totaliterci bir kimlik kazanacak olan Sovyet şehrinin görünümünü meydana getiren mimarların tercihi

klasik üslup olmuştur (Önder, 2017, s. 100). Devlet başkanı Lenin'in ölümü sonrasında Stalin'in devlet yönetimine geçmesiyle daha otoriter bir yönetim şeklinin sergilenmesiyle devlet yönetimi mimaride de belirleyici unsur konumuna gelmiştir. Artık mimari Stalin'in kişisel beğeni ve kararları doğrultusunda belirlenmektedir ve Stalin sakıncalı olduğunu düşünerek tüm modern üslupları reddeder (Koç ve Gür, 2019, s. 44). Daha çok Neo-Rönesans, Klasizm ve Modernizm ile şekillendiği söylenebilecek olan mimari stilde devletin gücünü ifade edebilecek ve kitle iletişim aracı olarak kullanılabilir bir yapı dili oluşturmak amaçlanmaktadır. Dolayısıyla mimarinin tamamen ideolojik bir kimliğe bürüldüğü söylenebilmektedir.



**Resim 7.**Aslanlı Ev, Ivan Zholtovsky, Moskova, 1945 (URL-6)

### 1.2.2. Almanya

Yüzyılın ilk yarısında, Birinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrası olmak üzere Almanya mimarisinde çelişkili denemeler yapıldığı söylenebilir. Bir yanda teknik gelişmeler ve fonksiyoncu-rasyonel çizgide bir mimarlığı savunan yeni akım, diğer

yanda ise modern yaşam ve makineleşen insana karşı insanın iç dünyasına inmeyi öngören Dışavurumcular yer almaktaydı (Aslanoğlu, 1988, s. 61). 1907 yılında Alman kültürünü temsil etmek amacıyla kurulan ve sanatsal faaliyetler ile ülke ekonomisi üzerinde de pozitif etkisi olan Deutscher Werkbund, tasarım ve sanayiye birleştirerek nitelikli sanatsal ürünler elde etmeyi amaçlamaktaydı. Almanya'daki mevcut endüstriyel üretimi kanepa yastığından şehirciliğe kadar olan geniş bir yelpaze üzerinde çeşitlendirmektedirler. Örgütün kurucuları arasında Peter Behrens, Theodor Fischer, Adelbert Niemeyer gibi isimler yer almaktadır. Werkbund, düzenlediği sergi, konferans gibi etkinliklerle, düzenli olarak basılan yıllıklarla ve ortaya konan tasarım ürünleriyle, yeni yüzyılın tasarım anlayışına yön vermiştir (İ. E. Bingöl, 2019, s. 57).



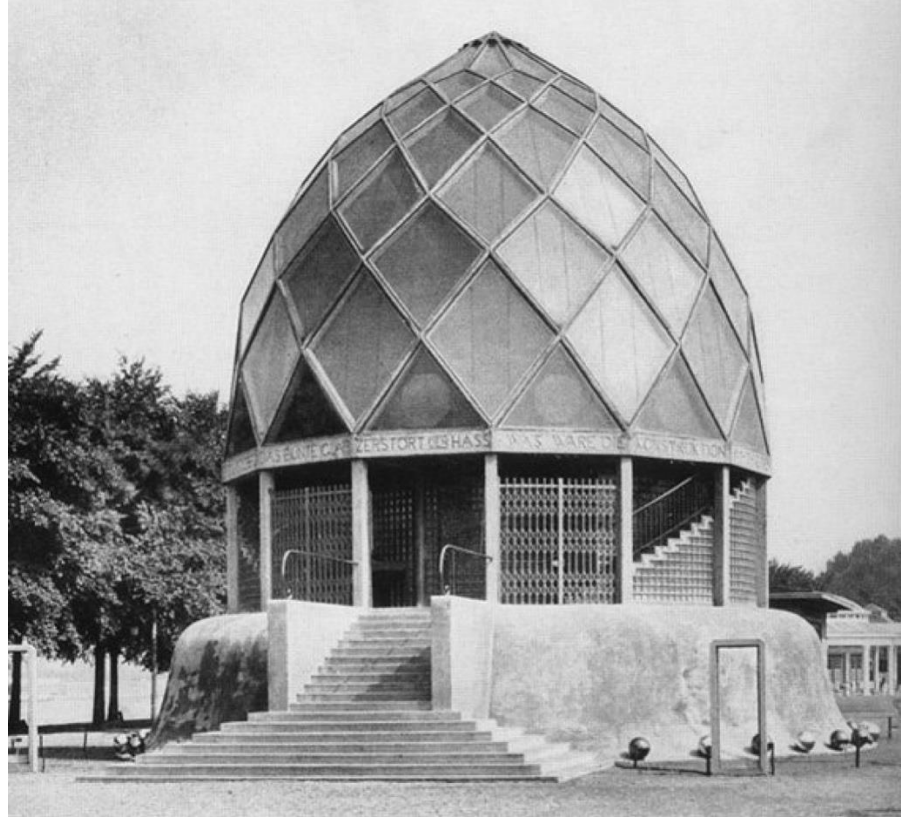
**Resim 8.** Peter Behrens, AEG Fabrikası, 1909 (URL-7)

Özellikle Behrens'in savaş öncesi dönemde tasarlamış olduğu AEG Fabrikası gibi fabrika yapıları, Alman mimarisinin gelişimi için önem teşkil etmektedir (Kuruçay, 2022, s. 48). Werkbund'un üyelerini ayırıştıran durum, norm ile form yani tip ile özgünlük arasındaki çatışmalardan kaynaklanmıştır. Behrens gibi, tasarımda standartlaşma ve bir tip oluşturmayı savunan isimlerin yanı sıra, tasarımcının

özgürlüğünü savunan ekspresyonist yaklaşımlara yer verilmek de istenmiştir. Tipleştirmeye yönelik olan çalışmaların ulusal politikalarla örtüşmesi ile Werkbund devletin ulusal politikalarında etkili bir pozisyona sahip olmuştur (İ. E. Bingöl, 2019, s. 58). 1914 yılında Cologne’de düzenlenen sergide Gropius’un Meyer ile tasarladıkları model fabrika binası akılcı, fonksiyoncu ilk görüşü temsil ederken Velde’nin tiyatrosu ve Taut’un cam pavyonu bireysel tutumun ifadeleri olmuştur. Bu örnekler Werkbund içindeki stilistik ayrımı gözler önüne sermiştir (Aslanoğlu, 1988, s. 61). Bu iki görüş arasındaki kararsızlık durumunun savaş sonrası dönemde birçok mimarın tasarımına yansıdığı söylenebilmektedir. Öyle ki Bruno Taut da son işlerinde Dışavurumculuk’tan ayrılarak akılcı safa geçmiş isimlerdendir ve Modern Mimarlığın rasyonalizmi üzerine bir kitap yazmıştır. Peter Behrens’in bile bir dönem Dışavurumculuk akımına eğilimi olduğu bilinmektedir (Aslanoğlu, 1988, s. 61).



**Resim 9.** Walter Gropius, Model Fabrikası, 1914 (URL-8)



**Resim 10.**Bruno Taut, Cam Pavyon, 1914 (URL-9)

Görüldüğü üzere, aynı örgüt çatısı altında birleşen isimlerin mimari görüşlerindeki ayrışmalar ve bununla birlikte kendi mimari stilleri içindeki çelişkilerin 20. yüzyılın ilk yıllarında Alman mimarlığında da mevcut olduğu söylenebilmektedir. Bu çelişkilerden doğan çeşitliliğin algılanabilmesi için, 20. yüzyılın modern mimari gelişimine dar bir perspektiften bakılmaması gereğini vurgulamak için önem teşkil etmektedir. Modernizm'in simgesi olarak kabul edilen Bauhaus'un kuruluş ilkelerinde, geçmişten gelen sanat-zanaat birliğini öne çıkarmak ve Werkbund'un Dışavurumcu yönünün etkilerini görmek mümkündür (Aslanoğlu, 1988, s. 62).

“Bauhaus, yaratıcı çabaları tek bir bütün halinde bir araya getirmeye, pratik sanatın tüm disiplinlerini -heykel, resim, el sanatları ve zanaatları- yeni bir mimarlığın ayrılmaz öğeleri olarak yeniden birleştirmeye çaba gösterir. Bauhaus'un uzak da olsa, nihai amacı, anıtsal ile bezemeci sanat arasında ayrım olmayan, bütünleşmiş sanat yapısı, o büyük yapıdır.

Bauhaus, her düzeyden mimarları, ressamaları ve heykeltıraşları yeteneklerine göre eğiterek bunların usta zanaatçı ya da bağımsız yaratıcı sanatçı olmalarını ve geleceğin önde gelen sanatçı-zanaatçılarından oluşan bir çalışma topluluğu kurmalarını ister. Ruhun birbirlerine yakın olan bu kişiler, yapısı, ince işleri, bezemesi ve donatımı ile bütünü içinde uyumlu binalar tasarlamayı bileceklerdir.” -Walter Gropius, 1919. (Kolektif, 2017, s. 36)

1923 yılına kadarki süreçte, Bauhaus yaratıcılığın teknikten önde geldiğini vurgulamaktadır. Fakat 1923 sonrasında, sanatçı ve zanaatçı birbirinden ayrılmış ve yaratıcılığın yerini objektif düşünce almıştır. Gropius da bu dönem sonrasında Fonksiyonalizm taraftarı olarak mimari yaklaşımını değiştirmiştir (Aslanoğlu, 1988, s. 62).



**Resim 11.**Gropius Evi, Walter Gropius, 1925 (URL-10)

Gropius'un, modern rasyonalist mimari için önemli bir figür olduğu söylenebilir. Rasyonalizmi işlev ile ilişkili olarak açıklayan Gropius'a göre, manevi değerlerin bireysellik sınırlarından nesnel geçerliliğe yükselmesi rasyonel yaklaşım ile gerçekleşebilmektedir (Kuruçay, 2022, s. 48).

Berlin'in Altın dönemi olarak bilinen 1920'li yıllardan Hitler dönemine dek devam eden ve çağdaş mimari ilkeleri savunan bu mimari örgütlenmeler, Nazi Almanyası'nın politik taleplerine cevap verememiş ve devrin öncü mimarları ülkeyi terketmek durumunda kalmıştır.

Adolf Hitler dönemi Nazi Almanyası, Roma İmparatorluğu'ndan büyük ölçüde etkilenmiştir. Bunun temel sebebi olarak Hitler'in kişisel ve politik görüşlerini Roma İmparatorluğu'nun ideolojisi ile benzetmesi olduğu düşünülebilir. Dolayısıyla Naziler de Romalılar gibi açıkça tanımlanmış bir politik hiyerarşi sistemini, Roma düzenini, disiplinini ve militarizmini benimsemişlerdi (Velibeyoğlu, 2018, s. 71). Tekilci bir yönetimin çatısı altında Almanyada gelişecek olan mimari, belirli ideolojik idealler doğrultusunda estetize edilmiş ve iktidarın bir aracı haline gelmiştir. Alman mimarlar, devlet yönetimi tarafından belirlenen öğretiler doğrultusunda sembolik bir üslup oluşturmak durumunda kalmışlardır.

Roma mimarisinin temel öğelerini benimseyen dönem mimarisinde yapılarda anıtsallığın sağlanması için insan ölçeğinin oldukça dışına çıkmıştır. Kütlelerde simetri, vurgulanmış giriş ve Roma mimarisinde yer alan sütun düzeni gibi Neoklasik unsurlar, devrin mimarisinin belirleyici unsurları olmuştur. Hitler'in mimarı olarak bilinen Alpert Speer, bu dönemde tasarladığı yapılarla öne çıkmaktadır. Yapı malzemesi olarak granit ve mermerin Hitler tarafından özellikle savunulması ve savaş döneminin getirdiği malzeme sıkıntısının da etkisiyle yerel malzeme kullanımına yönelinmiştir. Bu nedenle bölgedeki taş ocaklarının kullanımına önem verilmiştir. Hitler devrinde inşa edilen yapıları ve bununla ilişkili olarak devrin ideolojisini sonsuza dek yaşatma isteğiyle birlikte ekonomik nedenler olduğu düşünülebilmektedir. Naziler popüler bir söylem olarak kullandıkları "Hitler iş yaratır" (Hitler Schaff Arbeit) ifadesi üzerinden, Almanyada idareyi ele geçirdikleri 1930'ların başında mevcut olan işsizliğe çözüm olması için taş ocakları, tuğla üretim tesisleri ve taş işleme merkezleri kurmuşlardır (Cerit, 2011, s. 13).



**Resim 12.**Reichskanzlei, Albert Speer, 1942 (URL-11)

Albert Speer tarafından tasarlanmış olan Berlin Başbakanlık ve İdari Binaları (Reichskanzlei), tümüyle taş kaplanmış bir yapıdır. Yüksek kolonlarla vurgulanan basamaklı girişi ve bu giriş çevresinde kurgulanan simetrik yapı, Nazi mimarisi için klasik bir örnek olmaktadır. Modern Hareket'in doğduğu ülke olan Almanya'da Modernizm Naziler tarafından tamamen reddedilmiş olmasına rağmen Speer başta olmak üzere devrin mimarlarının Modern Hareket'ten etkilenmiş oldukları söylenebilir. Fakat basit ve sade geometrik formların tercih edildiği yapılara karşın betonarmenin sevilen bir yapım yöntemi olduğu söylenemez. Çelik ve beton malzemenin imkan tanıdığı asimetrik düzene karşı aksel simetriye bağlı kalmış ve

taş işçiliğini öne çıkarmışlardır. Modernist mimarlar ise Naziler tarafından tamamıyla dışlanmış, okulları kapatılmıştır ve akımın öncü isimleri tüm bu baskılar nedeniyle yurtdışına kaçmak zorunda bırakılmışlardır (Cerit, 2011, s. 76).



**Resim 13.**Kongresshalle, Ludwig Ruff - Franz Ruff, Nürnberg, 1935 (URL-12)

Nazi Almanya'sı döneminden günümüze ulaşan en önemli simge yapılarından biri olan Kongresshalle (Kongre Salonu), dönemin Ludwig Ruff ve oğlu Franz Ruff tarafından tasarlanmıştır. Yapının cephe ve plan kurgusunda Antik Roma devrinin önemli eseri Colloseum'un etkisi gözle görülür derecededir. Antik Roma düzenine ait kolonatl ceph düzenlemesi, simetri ve ritmin oranlar ile kurgulanan cephe tasarımı, klasik düzene öykünen dönem mimarisini yansıtmaktadır.

### 1.2.3. İtalya

20. yüzyılın başlarında İtalyan mimarisi, diğer Avrupa ülkelerinde de olduğu gibi birçok mimari stilden etkilenmiş ve eklektik bir görünüm kazanmıştır. 1920'lere değin Barok, Neo-Klasizm ve Art Nouveau gibi akımların etkisiyle süslemenin ve sembolizmin yoğun olduğu yapılar inşa edilmiştir. İtalya'da "Stile Liberty" olarak adlandırılan akımın en önemli örneklerinden birisi Casa Galimberty'dir.



**Resim 14.**Casa Galimberty, Giovanni Battista Bossi, Milano, 1903-1905 (URL-13)

1920'lerden itibaren İtalya'da gelişen ve modernist düşünceye dayanan Rasyonalist mimari anlayış ise işlevsel, basit ve akılcı bir mimariyi savunmaktadır. Modern İtalyan mimarisinin ilk gelişimi için mimarlık tarihçisi Camillo Boito'nun "İtalyan Mimarisinin Gelecek Tarzı Üzerine" adlı kitabında yer verdiği şekilde, tarihten kopmadan ancak tarihselcilığe karşı rasyonel ilkeler doğrultusunda ulusal bir üslup oluşturma önerisi olduğu söylenebilir (Kuruçay, 2022, s. 53). 1926'da çağın rasyonalist ruhunu yakalama isteği, İtalya'daki rasyonalist mimari akımını başlatmıştır. İtalyan Rasyonalizminin, Modernizm ve Konstrüktivizm gibi akımların etkisi altında oluştuğu söylenebilir. Bu tarihte direkt olarak İtalyan Rasyonalizm'ini hedefleyerek oluşturulan "Gruppo 7" ismiyle anılan grubun temsilcileri, Leigi Finigi, Guido Frette, Sebastiano Larco, Gino Pollini, Enrico Rava ve Giuseppe Terragni gibi isimlerdir. Gruppo 7 üyeleri manifesto niteliğindeki makalelerinde karışık ve düzensiz sanat ortamının dengelenerek yeni bir mimari ruhun oluşturulacağını ifade etmişlerdir:

"Yeni bir ruh' doğdu. Bu iklimde, kendi başına bir şey olarak, bireylerden bağımsız, tüm ülkelerde farklı görünüm ve biçimlerde; ancak aynı temelde var olduğunu kastediyoruz, bu yeni ruh, tüm sanatsal veya tarihsel dönemlerde olmayan olağanüstü bir

hediye elinde bulundurur. Ayrıcalıklı zamanlarda yaşıyoruz, o halde yeni bir fikir düzeninin doğuşuna tanık olabiliriz. Sonunda kendi karakterine sahip olacak bir çağın başlangıcında olduğumuzun kanıtı şu olgunun açık ve sık tekrarıdır: farklı sanat biçimlerinin birbirleriyle mükemmel uyumu ve birbirleri üzerinde yaptıkları etki; tam olarak bir üslubun yaratıldığı dönemlerin özellikleri...” (Kuruçay, 2022’de atıfta bulunulduğu gibi)

Gruppo 7 üyeleri, bu yeni mimaride, gelenekten kopma fikrinden uzak olduklarını ve geçmişle bugünün arasındaki bağı değişim değil, dönüşüm üzerine kurgulayacaklarını ifade etmişlerdir. Modern mimarideki geçmişten gelen biçimlerden uzak evrensel bir dil arayışının barındırdığı çelişkili durum, İtalyan rasyonalistlerinin yadsımadığı bir gerçek olmaktadır. Modern Hareket’in ideolojisine karşın, bir üslubu yoktan var etmek yerine mimaride tip üretme gereği olduğunu ve Roma mimarisinin gücünü belirli tiplerin tekrarından aldığını öne süren grup, mimaride sürekliliği savunmaktadır (Kuruçay, 2022, s. 55). Gruppo 7’nin mimariye yaklaşımlarını ifade etmelerinden sonra 1928’de Roma’da “İlk Ulusal Mimarlık Sergisi” düzenlenmiştir. Bu sergi aracılığıyla bir araya gelen mimarlar, mimaride işlevselliği ve çağın makine ruhunu benimseyen bir yaklaşım doğrultusunda Movimento Italiano per l’Architettura Razionale (MIAR) hareketini kurmuştur.

Rasyonalistler, formu önceleyerek temel geometrik biçimleri soyut bir dille, bir bağlam çerçevesinde kurgulamayı amaçlamıştır. Modernliği yerel veriler ile bütünlük içerisinde ve işlevsellikte aramışlardır. Ayrıca İtalyan rasyonalizmi kendi modern mimari ilkelerini süslemesizlik, orantı ve soyut ritimler, strüktürün yapı görünüşünde ifadesi, konsollu balkon, köşe penceresi olarak belirlemiştir (Kuruçay, 2022, s. 58).



**Resim 15.**Novocomum Apartmanı, Giuseppe Terragni, 1928 (URL-14)



**Resim 16.**Torino İlkokulu, Adalberto Libera, 1935 (URL-15)

Kuruçay’a göre,

“Doğrudan fonksiyonla özdeşleşen ve saf rasyonalist anlayışa ulaşma amacıyla orantılara tabi bir sadeleşme peşinde olan modern mimarının rasyonalizmi, evrensel bir biçim oluşturmayı hedeflemiştir. Ancak; özellikle “sachlichkeit” kavramıyla ilişkili olarak nesnellik olgusunun peşinde olan Alman Rasyonalizmi, tarihsel bağlamından kopmak istemeyen ve dönemin Alman mimarisini en gelişmiş örnek olarak gören İtalyan rasyonalizmi, diğer ülkelerin rasyonel olarak tanımladığı biçimleri izleyebildiğimiz S.S.C.B Konstrüktivizmi’nin ortak noktası, biçimsel birlikten ziyade akılcı davranmak ve çağın ruhunu yakalamaktır. Bunu yaparken her zaman mimaride işlev öncelenmiştir.” (Kuruçay, 2022, s. 67)

Daha sonra Gruppo 7, Giuseppe Terragni önderliğinde modernist ve Marcello Piacentini önderliğinde muhafazakar eğilim olmak üzere kendi içinde iki gruba ayrılmıştır.



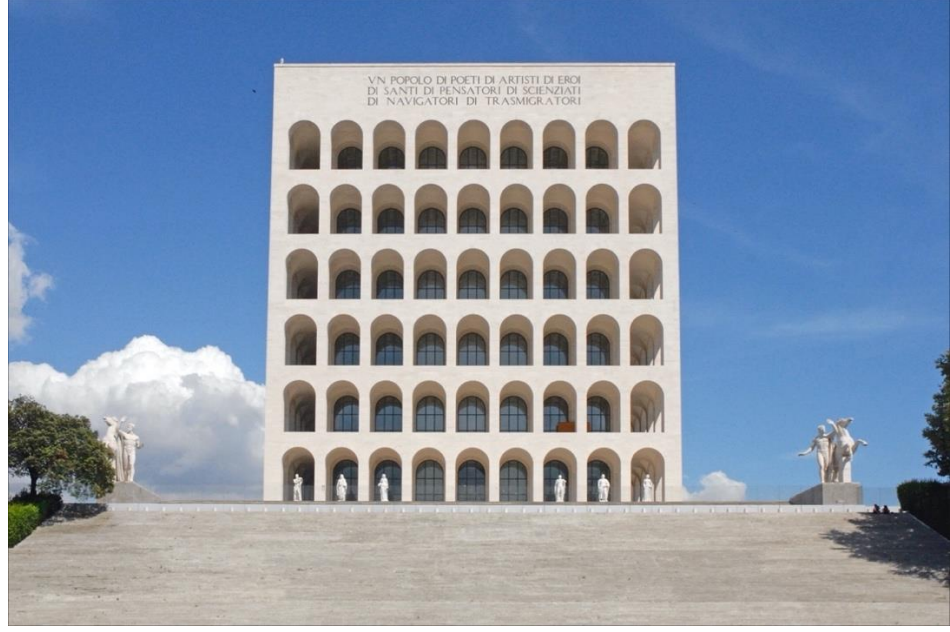
**Resim 17.**Zafer Anıtı, Marcello Piacentini, 1926-28 (URL-16)



**Resim 18.**INA Kulesi, Piacentini, 1932 (URL-17)

Mussolini'nin totaliterci mimarisi ile iç içe gelişen İtalyan rasyonalizmi, daha sonra Mussolini tarafından benimsenmiş ve propaganda amaçlı kullanılmaya başlanmıştır. İtalya'yı eski Roma İmparatorluğu'nun ihtişamlı günlerine döndürmeyi amaçlayan Mussolini, Piacentini'nin muhafazakarlık ekseninde geliştirdiği rasyonalist mimari prensiplerini benimsemiştir. Böylelikle oluşturulan mimari stilde, modern mimariyle birlikte İtalya'nın köklü tarihine de referans verilmektedir. Mussolini dönemi mimarisi çoğunlukla görkemli ve büyük ölçekli kamu yapılarını içermektedir. Devrin baş mimarı olan Piacentini'nin mimari anlayışıyla aynı doğrultuda simetrik,

düzenli ve geometrik formların kompozisyonlarıyla oluşan mimari, totaliterci ideolojinin otoritesini yansıtmayı amaçlamaktadır. Temelde İtalyan rasyonalizminin etkisiyle işlevselliği önceleyen, süslemeden kaçınan anlayışta modern teknolojinin imkanlarına da yer verilmektedir. Buna rağmen anıtsal ifadenin öncelenmesi ile biçimlenen mimari dil içerisinde simgeselliğe de önem verilmiştir.



**Resim 19.**Palazzo della Civiltà Italiana, Guerrini, La Padula ve Romano, Roma, 1940 (URL-18)

Mussolini devrini en iyi ifade eden yapı olduğu düşünülerek rejimin ikonası haline gelen Palazzo della Civiltà Italiana, Colosseum'un kübikleştirilerek modernize edilmiş bir tarifidir. Bu tarif bizzat Mussolini tarafından tarihi simgeye bir saygı duruşu olarak mimarlara dayatılmıştır. Üst üste bindirilen kemeraltları ile her cephede yatayda 6 dikeyde 9 adet kemer dizisi ile Benito Mussolini'nin ismi simgelenmiştir. Kütlesellik ve ölçek anlamında vurgulu bir anıtsallığa sahip olan yapının betonarme iskelet sistemi, 12.000 metrekarelik açık iç sergi alanı, iç mekanlardaki cam duvarlar ve asansör sistemi göz önünde bulundurulduğunda, tasarımdaki modern etkiler de algılanabilir (Cerit, 2011, s. 18).



**Resim 20.**La Sapienza, Piacentini, Roma Üniversitesi Rektörlük Binası, 1935 (URL-19)

Cerit'e göre (2011, s. 18) Piacentini, Roma Üniversitesi Rektörlük Binası'nı (Palazzo del Rettorato) modernist unsurların etkisinde, Faşist rejimin imgelerini her noktada belirtme arzusunun yalınlaştırılmış bir klasikizm ile aktarmaktadır. Bir anlamda Piacentini'nin mimariyi bütüncül bir ifade şekli olarak kullanmak yerine eklektik bir anlayış çerçevesinde yorumladığı söylenebilir.

Tüm bu anlatılanlar ışığında siyasi, ekonomik, kültürel ve fiziksel pek çok değişikliğin vuku bulduğu, dolayısıyla oldukça karmaşık bir zaman dilimi olan 1940-1950 yılları arasında Avrupa'daki mimari üretimlerin de bazı çelişkiler barındırdığı kabul edilebilir. Bugünden bakarak geçmişteki tavır ve söylemleri standart kalıplara sokmaya çalışmak yerine birçok açıdan incelenebilir olduğu görüşüyle hareket etmek, daha doğru bir mimari okuma yapılmasını sağlayacaktır.

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. 20. YÜZYILIN İLK YARISINDA TÜRKİYE MİMARİSİNDE ÇELİŞKİNİN ANA AKTÖRLERİ

Yüzyılın ilk yarısındaki mimari gelişmeler, Türkiye mimarlık ortamının bir yansıması olmaktadır. Mimaride Modernizm ve Klasizm gibi akımların yerel öğelerle arasındaki farklılıklar ve bu farklılıkların meydana getirdiği sentez, mimaride karmaşıklık ve çelişki kavramının ele alınması gerekliliğini ortaya koymaktadır. Bu nedenle 20. yüzyılın ilk yarısında Türkiye’deki mimarlık ortamı üzerinde durmak gerekmektedir. Bu şekilde bir değerlendirme ile mevcut mimari ortam ve bu ortamı meydana getiren ortak çevrenin değer yargılarını algılayabilmek de önem teşkil etmektedir.

Bu tez çalışmasının önceki bölümlerinde değinildiği üzere, tarihsel süreç içerisinde toplulukları büyük değişikliklere iten çalkantılı dönemler, bu yüzyılın ilk yarısında on yıl arayla iki defa meydana gelmiştir. Böyle çalkantılı dönemler, toplumların varlıklarını devam ettirebilmeleri için kendi kültürlerini ön plana çıkarmak istemelerine sebep olmaktadır. Cumhuriyet henüz ilan edilmeden önce oluşan bu ortamda, yurtdışında eğitim almış olan Kemalettin ve Vedat Beyler gibi Türk mimarlarının yanı sıra, bazı yabancı mimarlar da bu düşünce doğrultusunda uygulamalar yapmıştır. Bu ekole sahip olan Mimar Muzaffer, Mimar Ali Talat, Mimar Arif Hikmet (Koyunoğlu), Mimar Mehmet Nihat Beyler gibi mimarların, Türk mimarlık düşüncesine getirdikleri en önemli yenilik “Milli Mimarlık” düşünceleri olmuştur (Alsaç, 1973, s. 13). Milli mimari öğelerinin ortaya çıkarılması süreciyle geleneksel mimaride milli olan tarafları aramanın neticesinde Neo-Klasik, Neo-Gotik, Neo-Romantik gibi üsluplar doğmuştur. Bir taraftan milli değerlerin öne çıkarıldığı bir mimari oluşurken diğer yandan rasyonalist düşünceler ve yeni yapım teknikleri ve yeni malzemeler kullanılmaya başlanmış ve 30’lu yıllarda Türkiye mimarlığında da Modernizm hakim olmuştur. Böyle bir atmosfer sonrasında, Türk mimarlarının milliyetçi mimarlık düşüncelerini benimsemesi dönem şartlarının bir sonucu olarak kabul edilebilir. Böylelikle 1940’lı yıllarda ülkede ikinci defa ulusal mimarlık arayışları gündeme gelmiştir. Bu arayışların muhtevastaki çeşitli yaklaşımlar

sebebiyle mimaride çelişkili bir durum oluştuğu söylenebilir. Bu tez kapsamında da tespit edilen çelişkiyi benimseyen uygulamalara bunun sonucunda meydana gelen senteze işaret edilmek amaçlanmaktadır.

## 2.1. 20. YÜZYILIN İLK YARISINDA TÜRKİYE'DE DÖNEMİN ATMOSFERİ

Mimarlık tarihi boyunca, dönüm noktaları olarak kabul edebileceğimiz dönemlerin belirleyicisi olan birtakım yaklaşımlar söz konusudur. Kimi zaman estetik kaygılar sebebiyle biçim, kimi zamansa rasyonel kabuller sebebiyle işlev mimaride ön plana çıkarılmıştır. Buradan hareketle, öne çıkarılmak istenenin ardında bilinçli bir karar mekanizması olduğu söylenebilir. Teknolojik imkanların artması ve alternatiflerin çeşitlenmesiyle uygulanmış olanın ardında başka türlü tercihlerin söz konusu olduğu akla gelmektedir. Bu tercihlerin ardında birçok etken rol oynamaktadır. Mimarlık toplumların kültürü, inanışları, yaşam tarzları ve hâkim ideolojiyle biçimlenmektedir. Mimari aracılığıyla, tüm bu soyut unsurlar bir araya getirilerek somut bir ürün ortaya konmaktadır. Söz konusu etkenler nedeniyle mimari, kültürün bir yansıması olarak görülebilir. Mimari yapılar, yüzyıllar boyunca toplumsal, teknolojik, estetik durum ve gereksinimleri karşılamak, bunları temsil etmek ve görsel anlamda güçlü bir araçla geleceğe aktaran bir mekanizma olarak işlemek gibi temel beklentilere cevap vermektedir (Altun, 2007). Bu bağlamda mimarlık kültürel kimliği görselleştirerek onun taşıyıcısı olmakta ve aynı zamanda politik gösterge aracı olarak da kabul edilebilir.

20. yüzyıl, pek çok açıdan ilgi çekici bir zaman aralığıdır. Bu dönemde, tüm dünyada çok hızlı bir şekilde değişimler görülmüştür. İmparatorluklar yıkılmış, yeni ulus devletler oluşmuş, bununla birlikte toplumlar birçok yönden değişime uğramıştır. Bu köklü değişikliklerin etkileri, mimari üzerinden de okunabilmektedir. Türkiye'de yüzyıllar boyunca çokuluslu bir imparatorluk düzeni hakim olan topraklarda Cumhuriyete geçilmesi gibi köklü bir değişimin söz konusu olması ve dolayısıyla yenilenen yapı çevre, mimarinin toplumsal meseleler ile olan bağlantısını açık bir biçimde gözler önüne sermektedir.

İdareciler toplum düzeninde yapmak istedikleri değişiklikleri, topluma empoze edebilmek için birtakım araçlara ihtiyaç duymaktadır. Toplumu yeni fikirlere alıştırmaya kaygısı güden anlayış, bunu imgeler aracılığıyla sağlamaktadır. Bozdoğan'a göre de kültür ve mimarlık tarihini etkileyen en önemli kategoriler "iktidar ve siyaset" olmuştur (Bozdoğan, 2015, s. 22). Toplum düzeninde yapılmış olan değişikliklerin mimariyi etkilediği ve mimari biçimlerin birtakım ideolojilerin somut göstergeleri olduğu kabul edilerek yapılacak olan incelemeler; bizlere daha sağlıklı bir mimari dönem okuması yapma imkanı sağlayacaktır.

### **2.1.1. Batı'ya Yönelme: Çelişkinin Başlangıcı**

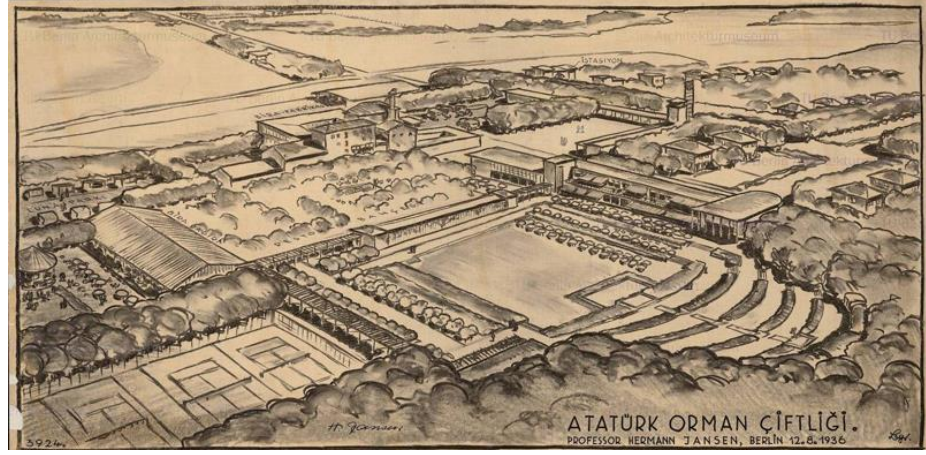
Avrupadışı ülkelerde, ilerleme ve gelişme gibi idealler söz konusu olduğunda çoğu zaman için çözüm Batı'ya yönelmek Batının kültürünü kendi yaşam tarzına empoze etmek olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nun son dönemlerine bakıldığında, Batı kültürünün Osmanlı topraklarında yer etmeye başladığı görülmektedir. Batılı toplumlar her zaman idealize edilmiş ve onların seviyesine erişme düşüncesi, ulaşılması gereken bir hedef olarak zihinlerde yer etmiştir. Türkiye'de batılılaşma süreçleri, Avrupa'daki politik, ekonomik ve kültürel gelişmeler doğrultusunda ilerlemiştir ve Batı'ya pozitif yönde etki ettiği düşünülen bu gelişmelerin Türkiye'de de benimsenmesi amaçlanmıştır. Bu süreç, Osmanlı İmparatorluğu'nun çöküş döneminde başlamış ve cumhuriyetin kurulmasına kadar devam etmiştir. İmparatorluğun zayıflamasıyla başlayan ve Batılılaşma hareketlerinde sosyal, politik, ekonomik ve kültürel düzenlemelerin Batı karakterine bürünmesi için birtakım reform çalışmaları yapılmıştır. Tanzimat, Meşrutiyet gibi reform girişimlerinden sonra nihayet Cumhuriyet dönemi ile birlikte Osmanlı'nın saltanat ve hilafeti ortadan kaldırma isteği söz konusu olmuştur. Türkiye'nin bütün toplumsal, kültürel ve mimari dokusunda Avrupalı bir devlet anlayışının hakim olması çabasıyla bir dizi Batılılaşmacı kurumsal reform gerçekleştirilmiştir (İnalçık ve Seyitdanlıoğlu, 2020, s. 49). Bunlardan bir kısmı eğitim sistemi, hukuk sistemi, sanayileşme çalışmaları, modern bankacılık, kadın hakları gibi konular olarak sıralanabilir. Böylelikle batıdan aktarılan teknik, politik, bilimsel ve kültürel değişimler ülkeyi ve toplumu

dönüştürmüştür. Yeni kurulan devletin temellerinin modernleşmesine zemin hazırlamıştır.

Özellikle 19. yüzyılın başlarından itibaren Paris, Osmanlı elitinin gözünde Batı kültürü ve estetiğinin doruk noktası olarak görülmüştür. Bu nedenle onların nazarında, Osmanlı başkenti olan İstanbul'un çağdışı kalmış kent dokusunun düzenlenmesinde Paris'in örnek alınması gerektiğine inanılıyordu (Çelik, 2019, s. 142). Bir önceki yüzyıldan itibaren görünümü değişmekte olan şehir, yeni yapı tipleri ve Batı'dan esinlenen yeni mimari üsluplarla donatılmıştır. Bununla beraber ilk olarak geleneksel yapılara yalnızca bezemede eklenen Batılı biçimler daha sonrasında mimari formlara da yansımış, böylece ilginç ve melez yapılar ortaya çıkmıştır. Mimaride Avrupa etkisi altındaki dönem olarak nitelendirebileceğimiz bu tarih aralığı, III. Ahmed zamanından I. Mahmud zamanına kadar uzanan Lale Devri'ni (1703-30), Barok üslubunu (1730-55), Ampir üslubunu (Neo-klasizm) (1854-75), sonra da seçmeci (eklektik) akımları (1875-1910) ve Art Nouveau'yu (1890-1920) kapsamaktadır (Hasol, 2017, s. 21).

20. yüzyıla gelindiğinde ise Türkiye'de batılılaşma hareketlerinin şehirlerin görünümünü değiştirdiği ve böylece yapılı çevrede önemli bir etkiye sebep olduğu söylenebilir. Avrupa'da gelişen Art Deco, Art Nouveau, Bauhaus ve Modernizm gibi mimari üslup ve gelişen yeni teknikler ülkenin mimarlık gündeminde de benimsenmiş ve uygulanmıştır. Tam da bu dönemde, Batı kökenli olan ve tüm dünyada ideolojiler üstü olma amacı güden Modern Hareket, yalnızca mimaride değil tüm sanat dallarında ilerici bir görüş olarak benimsenmekteydi. Modernizm, özellikle Türk halkının çalışma alışkanlıkları, yaşama örüntüleri, ahlaki davranışları ve dünya görüşlerinde devasa, ütopyik değişimler yaratmak için devlet iktidarını kullanmak isteyenlere cazip gelmiştir (Bozdoğan, 2015, s. 18). Ülkeyi Osmanlı geçmişinden koparma ve Batılılaştırma; modern ve laik yeni bir ulus meydana getirme isteği doğrultusunda, bu planların gözle görülebilecek bir simgesi olarak modern mimari bilinçli bir şekilde tercih edilmiş ve uygulanmıştır. Bozdoğan'a göre (2015, s. 76), 1930'ların Türk mimari kültüründe Modernizm esas olarak ideolojik bir biçimde sahiplenilmiştir. Bununla birlikte, yerel gerçeklikler nedeniyle, Modernizmin kaçınılmaz olarak Türk kültürü ile yorumlanmış olmasıyla birtakım muğlak ve çelişkili durumlar ortaya çıkmıştır.

Cumhuriyetle birlikte ülkeye kazandırılmak istenen batılı görünümü sağlamak için kamusal alanların yeniden düzenlendiği ve modernleştirildiği projeler hayata geçirilmiştir. Avusturyalı mimar Hermann Jansen'in Ankara'ya başkent kimliğini kazandırma amacıyla hazırladığı şehir planı, şehirlere modern bir görünüm kazandırma çalışmalarının bir örneği olarak görülebilir (Alpagut, 2018, s. 146).



**Resim 21.** Ankara İmar Planı, Herman Jansen, Perspektif Çizimi (URL-20)

Batılılaşma sürecinin doğurduğu yeni ihtiyaçlar, yeni fonksiyonlar ve dolayısıyla yeni yapı tipleri doğurmuştur. Kamu ihtiyacına binaen eğitim, ulaşım, sanayi, sağlık ve kültür gibi alanlara yönelik yeni yapılar inşa edilmiştir. Bu yeni yapı fonksiyonlarının inşa aşamasında Batılı üslupların tercih edildiği bilinmektedir. Türkiye'nin modernleşmesi için atılan bu önemli adımlarla birlikte, Batı'ya yönelme politikalarının çoğu zaman tartışmalı bir duruma yol açtığı da söylenebilir. Ülkenin tarihi ve kültürel kimliğinden uzaklaştığı iddiaları söz konusu olmuştur. Topçu bu durumu şu sözleriyle eleştirmektedir:

“Tarihin bütün hareketleriyle meydana gelmiş bulunan kültürümüz, bizim gerçek ruhumuzdur. Nasıl ki bir insan, başkalarının ruhiyle yaşayamazsa, bir millet de başka tarihlerin hadiseleriyle yaşatılamaz. Hayatımızı hakimiyeti altına alan milli kültürümüz, bizim gerçek sahibimizdir. Biz onun zaruri kıldığı, bizi çevirdiği istikamette hareket etmeye mecburuz. Etmezsek, başka milletlerin kültürünü taklide yeltenirsek, varlığımızda buhranlar başlar.” (Topçu, 2010, s. 24)

### 2.1.2. Kimlik Arayışı

20. yüzyılda ülkedeki atmosferi inşa eden faktörler incelenmeden önce biraz daha geriye gidilmesi, 19. ve hatta 18. yüzyılın fikirlerine de yer verilmesi gerekmektedir. Fransız Devrimi ile birlikte meydana gelen aydınlanma çağının sonuçları olan milliyetçi düşünceler, 19. yüzyılın son demlerinde Osmanlı fikir ortamını da etkilemiştir (Başkan, 2016, s. 101).

Belirli bir coğrafyada ortak kültürel ve/veya etnik kökene ait olan toplulukların siyasi ve tarihi meşruiyetiyle yüceltilmesini hedefleyen siyasal, sosyal, kültürel, dini düşünce ve yaklaşımlarla ideolojik anlamda milli devletin güçlenmesini en önemli hedef sayan bir anlayış olarak milliyetçiliğin 1789 Fransız İhtilali'nin ardından geliştiği kabul edilir (Özcan, 2020). Görece modern bir kavram olan milliyetçilik, kısa zamanda etkili hale gelmiştir. Bunun sebebinin, bireyin dahil olduğu sosyal gruba ve süregelen kültürel değerlere karşı hissettiği sevgi ve bağlılık olduğu söylenebilmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda aidiyet duygusu dinle bağlantılı olarak gelişmiştir. Halkın nüfusu, "yarı-özerk dini ve kültürel cemaatler olan milletler" halinde, yani Müslüman milleti, Ortodoks milleti ve Yahudi milleti olarak sınıflandırılan bu imparatorlukta Türkler kendilerini öncelikli olarak Müslüman nüfusunun bir parçası olarak görmüştür (Verbowski, 2015, s. 7). Aidiyet duygusunun dinle bağlantılı olarak geliştiği bir ortamın hakim olduğu yüzyıllar sonrasında Osmanlı İmparatorluğu bir taraftan gücünü, diğer taraftan topraklarını kaybetmiş; 19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde modern düşünceyle birlikte, imparatorluk kendi kimliğini sorgulamaya ve yeniden tanımlamaya başlamıştır. Türk milliyetçiliğinin ortaya çıkışı, Osmanlı İmparatorluğu'nun İslamcılık, Osmanlıcılık ve Türkçülük gibi tanımlamaların tartışıldığı; düşünsel açıdan olduğu kadar siyasette de etkili olduğu yıllara tarihlenmektedir (Verbowski, 2015, s. 7). Toprak kaybının beraberinde getirdiği güç kaybı, Osmanlı aydın kesiminin halkı bir arada tutacak çözüm arayışlarına sebep olurken devletin Avrupa topraklarındaki meşruiyeti de sorgulanmaya başlamıştır. Halk, Osmanlıcılık ideali altında birleştirilmek istenmiş; Türkçülük ise kurulacak olan yeni Cumhuriyet'in resmi söylemi olarak anılmış, 20. yüzyıl başlarına değin pek fazla rağbet görmemiştir (Verbowski, 2015, s. 8).

Bu ilkelerin spesifik olarak tarihin bu döneminde gündeme gelmiş olmasının sebeplerinden bir kısmı, 19. yüzyıl başlarında keşfedilmiş olan Orhun Yazıtları'nın bulunması ve çözümlenmesi gibi arkeolojik buluşlar ve Türk halklarının antropolojisi çalışmalarının milliyetçi düşünceler oluşturması olarak kabul edilebilir. Türkoloji çalışmalarının ortaya çıkışı 18. yüzyıl olsa da Osmanlı İmparatorluğu'na ulaşması 1870'lerden sonra olmuştur. Yazıtların çevirisinin yapılmasıyla Türk tarihinin çizgilerinin netleştirilebilmesi, Türk milliyetçiliğinin temellendirilmesi için oldukça önem teşkil etmektedir (Verbowski, 2015, s. 8). Türk milliyetçiliğinin temellendirildiği somut gelişmelerle birlikte milli varlığın Batı'dan alınan değerlerle tehdit altında olduğu düşünceleri de ülkedeki kimlik arayışını etkilemiştir. Topçu, batılılaşmanın getirdiği değişimlerin oluşturduğu karmaşıklığı şu cümlelerle ifade eder.

“...Batı tekniği bir asırdan beri damla damla gelmektedir. Teknik, kültürden sızan bir usare, kültür ağacının yetiştirdiği bir meyve idi. Halbuki bizim kendi kültürümüz, tekniğimizi yaratmadı. Onu, emanet bohçalar içinde Garp'tan aldık. Yaratmanın zevkini biz yaşamadık.” (Topçu, 2010, s. 20)

Söz konusu olan kimlik arayışı ülke içerisinde kutuplaşmalar ve farklı ideolojiler arasında tartışmalara neden olmuştur. Batılı değerleri benimseyen kesimin karşısında bazı kesimlerse yerel ve milli değerlere yönelme çabasında olmuşlardır.

### **2.1.3. Öze Dönme İsteği**

Yüzyıllar boyunca, Osmanlı topraklarında yaşayan halk, kozmopolit bir yapıya sahipti. Bu kozmopolitliğin bir sonucu olarak milli kimliğin ifadesi için Osmanlılık olarak adlandırılan milliyetçi anlayış zaman içerisinde Türkçü bir milliyetçilik anlayışına evrilmiştir (Kurtuluş, 2020, s. 22). Siyasetçiler tarafından kullanılan bu kavramlar, zaman içerisinde Osmanlı'daki genç aydın kesimlerince de benimsenmiş ve örgütlenmeleri için milli kavramlar ile temellendirilen milli bir birlik duygusu sağlamıştır. Özellikle İkinci Meşrutiyet sonrasında oluşan özgürlükçü ortamın getirdiği rahatlık, yeni milli kimlik ve beraberinde yeni siyasi, sosyal ve kültürel kurumların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Türk Derneği, Türk Yurdu Cemiyeti, Tarih-i Osmânî Encümeni, Asar-ı İslamiye ve Milliye Tetkik Encümeni, Milli

Tetebbular Mecmuası ile Türk Ocakları gibi cemiyetler bunlardan bazılarıdır (Başkan, 2016, s. 102).

Ülkenin Osmanlı ve dolayısıyla İslami olan geçmişi, yeni oluşturulmak istenen Batılı hayat tarzı için terkedilmiştir. Tüm dünyada milliyetçi duyguların ön plana çıkarıldığı 1930'lu yıllarda Türk ulusu için de "Türklük" vurgusu önem teşkil etmekteydi. Neredeyse tüm sanat dalları için geçerli olan modernlik isteği artık yerini moderni millileştirme düşüncesine bırakmaktaydı (Bozdoğan, 2015, s. 261). Milliyetçi görüşlerin ve devletçi politikaların dünyanın her yerinde hakim olması sebebiyle Modernizm ilkeleri ile yerel inşa tekniklerinin kesiştiği gösterilmeye çalışılmış, dolayısıyla modern mimari dilin millileştirilmesi hedeflenmiştir. Fakat birbirine karşıt düşen bu iki kavram bağdaştırılamamıştır. Uluslararası üslup ulusun geleceğe yönelik özlemine cisimleştirirken, Milli Mimari ulus için kökleri derinlerde yatan tarihsel bir kimlik inşa etme arzusundan doğmuştur (Bozdoğan, 2015, s. 261).

Milliyetçiliğin kendi içerisinde müphem bir kavram olması, Milli Mimari meselesinin zorlaşmasına sebep olmuştur. Milliyetçilik kavramı, tanımlanmaya çalışılırken birçok yan kavramın doğmasına sebep olmuş ve bu kavramlarla arasındaki ilişkiye göre de çeşitlenmiştir (Ertan ve Örs, 2018, s. 41). Bunun yanı sıra bütün milliyetçi söylemler, kendini spesifik bir kimlik üzerinden tanımlamaya çalışır (Özkırımlı, 1999, s. 53). 19. yüzyılın liberal söyleminde şaşkıncu bir entelektüel belirsizlik olduğu görülmektedir. Bu belirsizliğin nedeni, millet sorununu bütün boyutlarıyla ele alamamaktan çok, durum zaten çok açık olduğundan her şeyin birer birer açıklanmasının gerekli olmadığı varsayımdır. Dolayısıyla millet kuramlarının liberal söylemlerle tam olarak örtüşmediği söylenebilir (Hobsbawm, 2010, s. 40).

Millet sözcüğü, tarihsel süreçte birçok kuramsal söylemle açıklanmaya çalışılmıştır. Milliyetçilik söz konusu olduğunda, milliyetçiliklerden bahsetmek gerekmektedir. Çünkü milliyetçilik, ideolojik muhtevası nedeniyle tek bir yönden tanımlanamaz. Farklı milliyetçilik telakkileri, ideolojileri, doktrinleri vardır; bu özgül söylemler arasında canlı bir alışveriş ve rekabet hüküm sürer (Kolektif, 2009, s. 18). Bütün bu söylemlerin ortak noktasının uzak bir geçmişteki mitik bir kökenden temellendirilmeye çalışılması olduğundan bahsedilir (Bozdoğan, 2015, s. 262). Türkiye'nin erken cumhuriyet tarihinde, bu uzak geçmiş ile ilintili olan ulusal öze ulaştıracağı düşünülen Türk kimliği için Anadolu medeniyetlerine yoğunlaşılmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun fiilen sona erdiği ve yeni bir oluşumun tartışıldığı fakat pek berraklaşmadığı bir evrede Anadoluçuluk düşüncesi ortaya çıkmıştır. Türkler arasında milliyetçilik düşüncelerinin uyanması sırasında bu ulusal uyanışı, İmparatorluk devrinde ihmale uğramış olan anavatanın köklerine nüfuz ederek canlandırma yolu Anadoluçuluk olarak tarif edilebilir (Kolektif, 2009, s. 515). Bir kültür hareketi olarak gündeme gelen Anadoluçuluk, Anadolu'yu Türk kültürünün temeli olarak kabul etmektedir (Topçu, 2010, s. 24).

Milliyetçilik ideolojilerinin eşzamanlı olarak gündemde olduğu tarihsel zeminde, her milliyetçilik fikri başka bir milliyetçilikle ilişki içerisinde olmak durumundadır. Dolayısıyla her milliyetçilik fikrinin, başka milli kimlikleri ötekileştirmekle birlikte özümlediği ve içselleştirdiği söylenebilir. Bu durumda milletlerin kendi kültürlerini öne çıkarma çabalarının tamamen öze dönmekten ibaret olamayacağı, uğradığı etkileşim neticesinde muhtevasında çelişki ve gerilimlerin barındığı söylenebilir.

#### **2.1.4. Milliyetçiliğin İfade Aracı Olarak Mimari**

Mimarlık tarih yazımı, mimarlık tarihçelerini belirli dönem ve üslup sınıflandırmalarına yönlendirmektedir. Fakat Mülayim'in de (1984, s. 103) vurguladığı üzere tarihin çalkantılı dönemlerinin ayrıştırılmasının zor olması, tasnifte karmaşıklığa yol açabilmektedir. Tam da bu noktada, Türk mimarlık tarih yazıcılığında "Ulusal Mimarlık" veya "Milli Mimarlık" nitelendirmelerinde var olan karmaşa ve çelişkinin altı ilk defa 1984 yılında gerçekleştirilen Mimaride Türk Milli Üslubu Semineri'nde çizilmiştir (Güngören ve Tuztaşı, 2016, s. 117).

Kuban'a göre (1984, s. 13) ne tür etkiler altında üretilirse üretilsin, yaratma koşulları Türkiye'de oluşan, Türk toplumu tarafından kullanılan her şey ulusaldır ve bu tanım, bugün üretilmekte olan mimari de dahil olmak üzere her türlü artifaktı içerir. Bunların içinde geçmişte üretilmiş olan ve bugün ulusal olarak nitelendirdiğimiz çevre de bulunmaktadır; bu çevrenin bizi yansıtıyor olduğu gerçeği de. Bugün beğeniliyor veya beğenilmiyor olması bu yapıların bizden ve dolayısıyla ulusal olduğu gerçeğini değiştirmemektedir. Üslubu meydana getiren öncelikle sanatçı, daha sonra ise onu talep eden düşüncedir. Tek bir ulusa ait olan bir kültür söz konusu olamaz; dünyadan soyutlanmış olarak düşünülemez. Ulusal kültür, etkileşim içinde olduğu

ortamdan görerek, referans olarak üretilir. Burada göz önünde bulundurulması gerekenin taklit etmeden, kendine özgü ulusalı ortaya koyabilmek olduğu düşünülebilir. Kuban, bu durumu şu sözlerle örneklendirmektedir:

“Artuklu Emiri Necmeddin Alpi’ye kendisi bir Süryani olan Mihran Ibn Mansur adlı birisi Dioscurides’in De Materia Medica adlı antik yapıtını Süryanice’den Arapça’ya çevirmiş. Kitabı süsleyen de kim olduğu bilinmeyen bir nakkaş. Kitabın arapça adı Kitab al-Haşayiş’dir. Şimdi bu yapıt Türk Artuklu döneminde, bugünkü Türkiye sınırları içinde ve bir Türk Emiri için hazırlanmış. Öyleyse Türk kültürünün tanımlanmasına yardım edecek bir üründür. Diline göre Orta çağ Arap kültürü içinde ele alınır. Eserin kendisi ise bir Antik çağ ürünüdür. Resimlerini ise yapan bilinmediği ve bu kitap bütün İslam dünyasında ünlü bir Arapça yapıt olduğu için genelde İslam kültür ve sanatı içinde yer alır. Fakat resimler Suriye’nin geç antik sanatının bir devamıdır.

Şimdi bu yapıt hangi ulusal kültürün malıdır?” (Kuban, 1984, s. 13).

Kuban’ın bu örnekle işaret ettiği gibi, farklı kültürlerin ortak üretimi olması, bir yapıtın ulusal olmadığını göstermemektedir. Kuban’ın milli mimari üzerine yapmış olduğu bu yorumun materyalist bir yaklaşım olduğu söylenebilir. Fakat ulusal mimarlık arayışlarına idealist bir perspektif ile bakılması gerekmektedir. Mimari yalnızca biçimden müteşekkil bir alan değildir. Fakat 20. yüzyılın ilk yarısında olduğu gibi biçimsel özelliklerin ön plana çıkarılarak sembolik anlamlar yüklendiği bir dönemde üslubun ne derecede milli yönleri olduğu sıklıkla tartışma konusu olmaktadır (Güngören ve Tuztaşı, 2016, s. 117).

Milliyetçilik kavramı tek bir milliyetçilik fikrine dayanmamakta, farklı milliyetçilik türleri bulunmaktadır. Türkiye’de 20. yüzyılın ilk yarısında bu durumun, mimarinin oluşumunu etkileyecek düzeyde iki farklı milliyetçilik fikri çatısı altında geliştiği söylenebilir: Osmanlı milliyetçiliği ve Türk milliyetçiliği.

20. yüzyılın başlarında kurulan İttihat ve Terakki Cemiyeti tarafından “Osmanlılık” olarak adlandırılan milliyetçilik türü, Modernizm ve laiklik ilkeleri etrafında oluşmuştur (Ortaylı ve Erdinç, 2016). İttihat ve Terakki Cemiyeti’nin ideolojisinin temel kaynağı olan Osmanlılık, Osmanlı İmparatorluğu’nda yüzyıllardır farklı etnik grupların birlikte yaşadığını ve bunun sürdürülebileceğini savunan bir düşüncedir. Osmanlı İmparatorluğu’nu moderleştirerek daha laik bir düzene geçmeyi amaçlayan cemiyetin bu doğrultuda birtakım reform hareketleri

olmuştur (Ortaylı ve Erdinç, 2016). 1908 yılından imparatorluğun yıkılışına kadarki süreçte İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin önemli kent modernleşmesi, hıfzısıhha ve ulaştırma projeleri olmuştur (Bozdoğan, 2015, s. 31). 1908 ve 1930 yılları arasında, imparatorluğa dair birçok ideolojik özlemi simgeselleştirmek amacıyla mimaride oldukça eklektik bir Osmanlı canlandırmacılığı gündeme gelmiştir. Birinci Ulusal Mimarlık olarak adlandırılan bu üslup Türkiye'de milliyetçilik kavramının mimari ifadede kimlik inşa edilmesi ve bir ulus kurmak için mimarinin araç olarak kullanılmasının ilk örneği olmaktadır (Bozdoğan, 2015, s. 33).

Osmanlı milliyetçiliği sonrasında 1930'larda Milli Şef ideolojisinin benimsenmesiyle Türk milliyetçiliği gündeme gelmiştir. Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türk milletinin bütünlüğünü korumak amacıyla Türk kültürü ve değerlerinin savunan ideoloji, İslam üzerine temellenen geleneksel düzenden koparak Batılı ve laik bir düzene geçilmesini savunmuştur. Ülkede şarklıktan kurtulmak ve asrileşmek amacıyla toplumsal yapıda bazı değişiklikler yapılmıştır. Cumhuriyete özgü bir modern kültürünün resmen üretilmesi amacıyla Osmanlı canlandırmacılığı terkedilerek Avrupa Modern Hareketi benimsenmiştir (Bozdoğan, 2015, s. 74). Kübik mimarinin yeni cumhuriyetin ideolojik söylemleriyle uyuşması 40'lı yıllara dek mimarlık ortamını domine etmişse de milliyetçi hisleri zedelemesi nedeniyle Modernizm yerini Türk milliyetçiliğiyle şekillenen İkinci Milli Mimarlık hareketine bırakmıştır. Milli Şef ideolojisi ilk olarak mimaride Modernizm'i benimsemişse de sonrasında Türklerin tarihsel köklerini temsil edebilecek, güçlü ve otoriter bir devletin milliyetçi ideolojileriyle özdeşleşecek bir mimari oluşturmayı amaçlamıştır (Bozdoğan, 2015, s. 261). İkinci Milli Mimarlık akımının oluşumuna zemin oluşturan ideolojik söylemler neticesinde milli egemenliği simgeleyen kamu yapıları, anıtlar ve meydanlar inşa edilmiştir. Bunların tümünde milli kimliği yansıtmakla birlikte modernliği yakalama kaygısı hakim olmuştur.

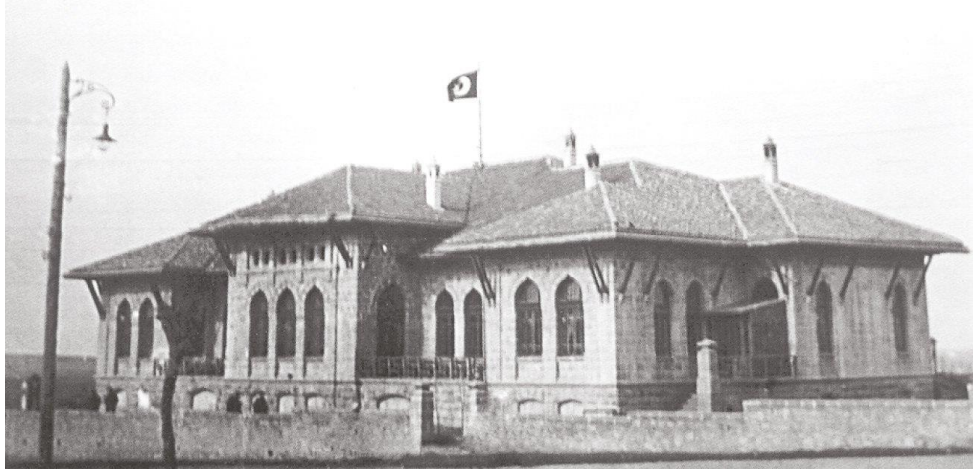
Mimarlık tarihçilerince Milli Mimari olarak isimlendirilen 1940-1950 yılları aralığında etkinlik gösteren mimari tarz, Sedat Hakkı Eldem tarafından aslında "milli üslup" yaratma çabalarında olunmadığı yönünde açıklanmıştır. Eldem, dönem mimarisini bu şekilde nitelendirmek yerine "Ekolojik Mimari" ya da "Organik Mimari" olarak isimlendirilebileceğini ifade etmiştir (Kortan, 1984, s. 16). Kortan'a göre (1984, s. 16) bu tanımlama, totaliter rejimlerin etkisiyle empoze edilen milliyetçi

mimari klişesine düşme hatasından kaçınan bir söylemdir. Mimariyi devletçi bir temsil aracı olarak kullanmaktan ziyade “çevre koşullarına uygun” bir eser olarak tanımlamaktadır. Eldem olması gerektiği gibi, yani modern çağın talep ve ihtiyaçlarına uygun ve bir o kadar da mevcut kültürü temsil eden, aynı zamanda da yerel bir mimari oluşturulması gerektiğini vurgularken geçmiş hatalardan ders çıkarılarak eklektik eğilimlerden kaçınılması ve Türk Evi unsurlarına yönelinmesi gerektiğini savunmaktadır. Bu bakış açısıyla hareket edildiğinde, biçimci baskılar olmadan da milliyetçi olabilecek bir mimari tahayyül edilmektedir.

## 2.2. 20. YÜZYILIN İLK YARISINDA TÜRKİYE MİMARİSİNİN GENEL HATLARI

Toplumların birbirleriyle etkileşimleri sonucunda, Türkiye mimarlık ortamı da bu durumdan etkilenmiştir. 20. yüzyıl Türkiye’inde mevcut imparatorluğun yıkılması ve bir ulus-devlete dönüşmesi sürecinde ülke, kurulacak devleti “muasır medeniyetler seviyesine ulaşma” arzusu ile temellendirmiştir. 1908-1927 yılları arasında, adeta romantik bir bakış açısıyla Osmanlı canlandırmacılığının gündemde olduğu Türk mimarlığı, Cumhuriyet rejiminin toplum tarafından benimsenmesiyle 1930’lu yıllara geldiğinde yerini, Avrupa’da ortaya çıkan Modern Hareket’in benimsendiği örneklerle bırakmıştır. Erken cumhuriyet dönemi mimarlığında çeşitli denemelerle bir arayış halinde olduğu görülmektedir. 1938’den 1950’li yıllara kadar ülkede, Türk sivil mimarisine yönelme fikriyle beslenen ve ulusal bir dil kazandırılmak istenen bir mimarlık amaçlandığı söylenebilir. Dolayısıyla 1908-1927 aralığı, 1927-1938 aralığı, 1938-1950 aralığı olarak bölümlendirebileceğimiz 20. yüzyılın ilk yarısındaki üslup arayışları, her seferinde kendinden bir önceki üslup birikimini reddederek yeni bir stil ortaya koymayı amaçlamaktadır. Buna rağmen her üslup arayışında birtakım ortak kaygılar ve yönelimler olduğu da bilinmektedir.

1908-1927 yılları arasında hakim olan mimari tavır, Birinci Ulusal Mimarlık olarak nitelendirilmektedir. Bu döneme ait bir yapı olan ve 1917 yılında, İttihat ve Terakki Cemiyeti’nin bölge merkezi olarak yapımına başlanan, tek katlı ve gösterişten uzak olan yapının tasarımı mimar Hafı Bey’e aittir. Yapı geniş ahşap saçaklar, simetrik bir plan ve oranlanmış pencereler ile Birinci Ulusal Mimarlık akımının biçimsel özelliklerini yansıtan iyi bir örnek olmaktadır (Holod, Evin ve Özkan, 2007, s. 56).



**Resim 22.**İttihat ve Terakki Fırkası Başkanlığı, daha sonra ilk Millet Meclisi,  
Ankara, 1917-1923 (URL-21)

Yeni başkent Ankara'nın gelişimi için var olan şehir dokusu üzerinde yeni yollar ve yeni yapıların inşasına hız verilmek istense de devrin ekonomik sıkıntıları ve yetişmiş mimar eksikliği nedeniyle süreç beklendiği hızda ilerleyememiştir. Başkent in en önemli iki yapısı olacak olan Millet Meclisi ve Ankara Palas Otel için Mimar Vedat Bey (Tek) İstanbul'dan Ankara'ya davet edilmiştir (Holod ve diğerleri, 2007, s. 57).



**Resim 23.** Millet Meclisi, Vedat Tek, 1924 (URL-22)

Dönemin ekonomik sıkıntıları nedeniyle kısıtlı bütçe ile inşa edilen yapının cephesinde yerel taş malzeme kullanılmıştır. Vedat Bey'in katı simetri ilkeleri doğrultusunda tasarladığı yapıda bu simetrik düzenlemeyi öne çıkarmak amacıyla ana kütlede dışarı doğru taşan bölümler oluşturmuştur. Bu bölümlerden giriş cephesi olan cephede, kemerli üç açıklıktan oluşan, üzeri örtülü bir teras yer almaktadır. Üst kattaki bu açıklıklar için sivri kemer kullanılırken dikdörtgen biçimli zemin kat pencerelerinin üzerinde basık hafifletme kemerleri yerleştirilmiştir. Osmanlı ve Selçuklu izleri taşıyan yapı genel hatlarıyla yalın bir dile sahiptir (Holod ve diğerleri, 2007, s. 57).



**Resim 24.** Ankara Palas Oteli, Vedat ve Kemalettin Bey, 1924-27 (URL-23)

Yapımına 1924 yılında Vedat Bey ile başlanan fakat sonrasında Mimar Kemalettin Bey'in tamamladığı Ankara Palas Oteli, dönem mimarisini yansıtan önemli bir örnektir. 19. yüzyıl sonrasında Batı'da gelişen seçmeci eğilimlerin Türkiye'de de hakim olmasına tepki olarak ortaya çıkan kimlik arayışında seçmeciliğe karşı yapılan en önemli değişiklik, cephe motifleri ve sütun başlıkları gibi süslemeleri Bölgesel ve Ulusal öğelerden seçmek olmuştur (Kortan, 1971, s. 31). Söz konusu mimari stil, Klasik Osmanlı sanatını biçimci bir yaklaşımla, yalnızca dekoratif öğeler aracılığıyla devam ettirmeyi amaçlamaktadır.

### **2.2.1. Yabancı Mimarların Etkisi**

Osmanlı dönemi ile Cumhuriyet dönemi birbirlerinin ötekisi olarak görülmüş ve bu karşıtlık dönemin ideolojisini besleyen bir temel olarak kabul edilmiştir. Yüzyıllarca süregelen kültürün Türk olan kısımlarını vurgulamaya yönelik çalışılmış ve sonunda medenileşme adı altında Türk toplumunun kurtuluşu olacağı var sayılarak Avrupa Modernizm'i benimsenmiştir. Tarihselci üslupların bir kenara bırakılarak, milletler üstü bir ideale kavuşmak ümidiyle evrensel gelişmelere ayak uydurulması, ilerlemenin tek çaresi olarak görülmekteydi; Avrupa modernizminin benimsenmesinin temelini de bu düşünce oluşturmaktaydı, denilebilir. 1930'lu yıllarda Türkiye'de her alanda, modern çağı yakalama ihtiyacı mevcuttu. Bu bağlamda, ülkeye davet edilen yabancı mimarların uyguladıkları mimari de bu yaklaşımla şekillenmiştir. Yabancı mimarların etkinliğinden rahatsız olan Türk mimarların da sonrasında onlarla rekabet edebilmek adına modernizmi benimsedikleri söylenebilir (Güçer, 1997, s. 22).

1930'lu yıllar boyunca Türkiye'de Uluslararası Mimarlık üslubu hakim olmuştur. Bu üslubun yerleşmesinde etkili olan yabancı mimarların büyük kısmı Türkiye'ye Almanca konuşulan ülkelere gelmişlerdir. Bu mimarlar arasında İsviçreli mimar Ernst Egli, başkent Ankara'da çok sayıda projeye imza atmış olmasıyla birlikte, ülkede eğitimci kimliğiyle de etki bırakmıştır. Genç Cumhuriyet yönetiminin en çok önem verdiği konulardan biri olan eğitim ve bununla ilişkili olarak eğitim yapıları konusunda Egli'nin önemli çalışmaları olmuştur. Batur'a göre (2007, s. 84) Egli için Neo-Klasik plan şemaları, simetri ya da eksene oturma gibi form ve tasarım ilkeleri belirleyici kavramlar değildir. Holzmeister'ın büyük ölçekli yaklaşımına karşın Egli kütlelerin boyut ve konumlarında daha serbest bir düzenlemeye sahiptir.



**Resim 25.**İsmet Paşa Kız Enstitüsü, Ankara, Ernst Egli, 1930 (URL-24)

Erken cumhuriyet mimarlığında etkili bir isim olan Egli, tasarımlarında abartıdan uzak, mütevazı bir yaklaşım geliştirmiştir. İsmet Paşa Kız Enstitüsü örneğinin sıvalı düz yüzeyler, cephede yumuşatılmış yataylık vurgusu ile tanımlanan katlar ile modern ve karakteristik bir dile sahip olduğu söylenebilir. Batur'a göre (Holod ve diğerleri, 2007, s. 85) Egli, tam anlamıyla dogmatik bir modernist olmamıştır. Bir işlevci ve üslup karşıtı olan Egli, tasarımlarında hiçbir zaman doğrudan alıntılara yer vermemiş, yerel koşulların ve Türk mimari geleneğinin değerlerini yadsımamıştır. Güzel Sanatlar Akademisi yöneticiliği ile birlikte Milli Eğitim Bakanlığı'nın da baş mimari olan Egli 1936 yılında görevlerinden istifa etmiş ve yerine Alman mimar Bruno Taut getirilmiştir (Alpagut, 2018, s. 137). Çalışmanın 3. Bölümünde yer verildiği üzere, Almanya'dan ayrılmadan önceki yıllarda tasarımlarında Dışavurumcu bir yaklaşımı tercih eden Taut, sürgün yıllarındaki gözlemlerinden yola çıkarak yerin ruhuna uygun tasarım yapmanın önemini savunmuştur. Mimaride üslup oluşturma fikrinden uzak olan Taut, Türkiye'deki eğitimci kimliğini de bu doğrultuda sürdürmüştür. Özer'e göre de Taut'un Türkiye'deki akademi hocalığı kısa süreli olmasına rağmen etkili bir yaklaşıma sahip olmuştur. Bölgeselci ve uluslararası akımların dışında kalan bir mimari dil geliştirmiştir.



**Resim 26.**Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi, Bruno Taut ve Franz Hillinger, Ankara, 1936  
(URL-25)

Taut mimari anlayışını şu şekilde açıklamaktadır:

“Aramamız gereken şey, eski gelenek ve modern uygarlık arasında bir sentezdir. Bu anlayışın her türlü tek yanlılığı dışlaması gerekir. Ben bu düşüncelerde çok ileri gittim ve bugün de aynı şeyi yapıyorum; bu nedenle belli dış biçimlerde direnmeyi ve hemen tanınmamı sağlayacak kişisel bir üslup geliştirmeyi hiç önemsemiyorum. Eski ustaların çok yönlülüğü eskiden olduğu gibi bugün de bana böyle bir amacın nitelikliliğe götürmediğini öğretiyor.” (Alpagut, 2018, s. 140)

İçinde bulunduğu dönemde, Türkiye’ye davet edilen diğer yabancı mimarların yanı sıra bu yaklaşımıyla Taut meslektaşlarından ayrılmaktadır. Tasarımda anıtsallık vurgusu ve Neo-Klasik anlayışı reddederek yerel verileri önemsemekte ve tasarımlarına yansıtmaktadır. Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi örneğinde de görülebileceği üzere, ön cephede kullanılan almaşık duvar örgü tekniği, iç mekanda turkuaz çini kullanımı ve Türk Evi’ni anıştıran ahşap tavan kaplamaları ile Osmanlı geleneğindeki mimari unsurlar kendi modernizm anlayışının içerisinde

görülebilmektedir (Alpagut, 2018, s. 140). Bu durum neticesinde, Taut'un saf Modernizm'in dışında bir modern mimarlık olabileceğini gösterdiği söylenebilir.

Mimarlıkta modernizme geçiş oldukça radikal bir karar ile gerçekleşmiştir. Modernizm, yönetimin en üst kademelerinde fikir birliği ile benimsenmiş ve her düzeyde ısrarla uygulanmıştır (Holod ve diğerleri, 2007, s. 79). Cumhuriyet'in kuruluşundan sonra, Ankara'nın yeni devleti temsil edebilecek bir başkent görünümüne büründürülmesi çabasıyla birlikte, toplumdaki modernleşme ve Batılılaşma süreciyle paralel olarak mimarlığın da modernleştirilmesi amacıyla ülkeye davet edilen yabancı mimarlar içindeki en önemli isimlerden birinin Clemens Holzmeister olduğu söylenebilir (Erkmen, 2016, s. 57). Bir eğitimci olarak görev almasının yanı sıra Holzmeister, Ankara'yı şekillendirecek olan önemli yönetim binalarının yapımı ile de görevlendirilmiştir. Milli Savunma Bakanlığı, Genel Kurmay Başkanlığı, Bayındırlık Bakanlığı, Harp Okulu, Ordu Evi, Çankaya Cumhurbaşkanlığı Köşkü, Ulus Merkez Bankası, İçişleri Bakanlığı, Ankara Emlak Bankası, Yargıtay, Avusturya Sefareti, ve TBMM binalarının tasarımını yapan isim olmasının yanı sıra, Bayındırlık Bakanlığı'ndaki danışmanlık görevi sebebiyle 1940-44 yılları arasında inşa edilmiş olan devlet yapılarının tasarımında belirleyici bir rol üstlenmiştir (Erkmen, 2016, s. 57). Kendi ülkesi olan Avusturya'da yaptığı işlere ve söylemlerine bakıldığında, mimarlıkta herhangi bir ideolojiye bağlı olmamayı savunmasına ve Türkiye dışındaki işlerinin tek bir mimari stil başlığı altında sınırlandırılmamasına karşın Türkiye'ye geldiğinde, diğer yabancı mimarlarla birlikte İkinci Milli Mimari hareketinin oluşumunda etkili bir isim olmuştur. Egli gibi, dönem mimarisini domine eden isimlerden biri olan Holzmeister'in mimarlığı için, Egli'den oldukça farklı olduğu söylenebilir. Genç Cumhuriyet'in ideolojisinden etkilendiğini söyleyen Holzmeister'in, kendisine verilmiş olan yetkilerin ışığında Türkiye'de biçimsel açıdan ülkesine göre çok daha etkileyici çalışmalara imza attığı söylenebilmektedir. Tasarımlarında devletin otoritesini yansıtmaya kaygıları ile temellenen ve formu önceleyen Rasyonalist görüşlerle, simetrik ve kütleli kompozisyonlar kurgulamıştır.



**Resim 27.**Çankaya Köşkü, Holzmeister, Ankara, 1932 (URL-26)

Çankaya Cumhurbaşkanlığı Köşkü'nde görülebileceği gibi, yapının cephesinde sütun dizilerine yer vermiş ve bu ritmik görüntüden yararlanmıştır. Böylelikle yapıda monümental etki yakaladığı söylenebilir. Yapılarındaki simetrik kompozisyonu belli belirsiz kütle hareketleriyle yumuşatması ve cephelerde Avusturya Erken Modernizminde görülen rasyonalist çıkmalara yer vermesi, mimarın Türkiye'deki yapılarının Avusturya'daki yapılarıyla benzer tutumları olarak kabul edilebilir özelliklerdir. Holzmeister, tasarımlarında genellikle yalın dikdörtgen prizmalar ve bunların birleşimi üzerinden bir kurgu tercih etmiştir. Modern Mimari öğelerinin yanı sıra Türk Evi'ne ait izler, Çankaya Cumhurbaşkanlığı Köşkü örneği üzerinden okunabilmektedir. Yapının görünümü, Geleneksel Türk Evi plan şemalarından biri olan dış sofalı plan tipi ile benzer özellikler göstermektedir.



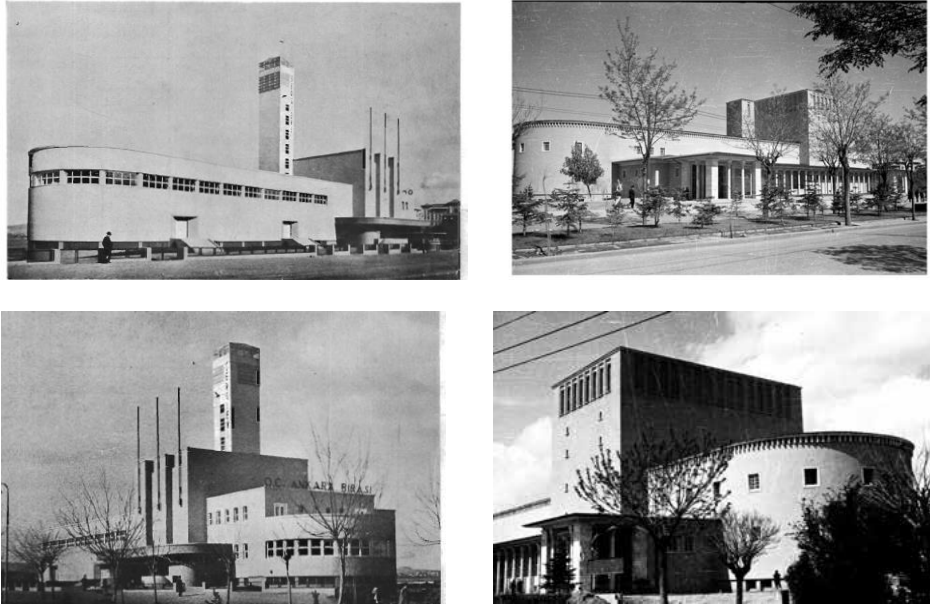
**Resim 28.** TBMM, Holzmeister, Ankara, 1938 (URL-27)

Holzmeister'in ilk dönem yapılarında Modernizm ve "soyulmuş" Klasizm'in etkileri söz konusuken 40'lı yıllara yaklaştığında, Türk kültürünü daha çok benimsemiş olması ve İkinci Milli Mimari'nin zemininin hazırlanması gibi nedenlerle tasarımlarında Türk Evi izlerinin kendini göstermeye başladığı da söylenebilmektedir. Türkiye Büyük Millet Meclisi'nde saçak kullanmış olması, bunun örneğidir. Yabancı mimarların varlığının ülkenin modernizmi benimsemesindeki tek geçerli neden olduğu söylenememektedir. Modernizm'in ülkeye girişini ve benimsenmesini kolaylaştırmış olmaları önem teşkil etmekle birlikte, Modern Hareket çağın getirisi olarak ihtiyaçlara cevap vermektedir ve dolayısıyla talebin bu yönde gelişmiş olması, sürecin doğal bir sonucu olduğu söylenebilir.

Devletin kamu projelerini yabancı mimarlara emanet etmesi sebebiyle Türk mimarların uygulama alanı kısıtlanmış; onları konut projelerine yönelmeye mecbur bırakmıştır (Güçer, 1997, s. 23). Türk mimarların oluşturdukları güçlü kamuoyu sayesinde, kamu yapılarının tasarlanması için kendilerinin de katılabilecekleri yarışmalar açılmış; Şevki Balmumcu'nun Ankara Sergi Evi Binası ile söz konusu yarışmalardan birini kazanması, bu konuda bir dönüm noktası olmuştur (Kutluoğlu, 2019, s. 50). 1927-1938 yılları arasında Türkiye'de modern mimari örnekleri verilmeye devam ederken Batı ülkelerinde, özellikle Almanya'da, Neo-klasik üslup hakim olmaya başlamıştır. Baskıcı reformların egemenliği altında olan Almanya ve İtalya gibi ülkelerin yanı sıra, milliyetçiliğin dünya çapında önem kazanmasıyla milliyetçilik akımını benimsemiş olan diğer Batı ülkelerinde özellikle kamu

yapılarında “soyulmuş” Klasizm üslubun hakim olduğu görülmektedir (Güçer, 1997, s. 23).

Ankara Sergi Evi Proje Yarışması'nın düzenlendiği 1933 yılı, Türkiye’de uluslararası stilin benimsendiği bir döneme tekabül etmektedir. Bu nedenle, yapının modern bir görünüme sahip olması talebi doğrultusunda tasarlanan yapı, beklenen niteliklere sahiptir. Yapı uçları yuvarlatılmış ve yatay düzleme yayılmış ana kütle, asimetrik yerleştirilmiş bir dikey kütleyle bağlı saat kulesi, bant pencereleri, bir tüneli andıran ve birbirini takip eden iç mekanları ve süsten, geleneksel semboller ve renklerden arınmış sade ve beyaz cephesi ile dönemin modern mimarlığının kanonik bir yapısı olarak görülmektedir (Kutluoğlu, 2019, s. 67).



**Resim 29.**Ankara Sergi Evi ve Opera Binası (Kutluoğlu, 2019, s. 73).

Sergi Evi kütleli olarak modern hareketin bir temsili olduğu kadar, bu mekanda düzenlenen sergilerle de modernizmi ve devletin yeni reformlarının sergilendiği bir yer haline gelmiştir. Yapı, Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti'nin organize ettiği sergilerin yanı sıra başka birçok devlet kurumunun sergisine de ev sahipliği yapmıştır. Binanın yarışma ve inşa süreci, sergilerle ilgili yazılar ve

fotoğraflar İç İşleri Bakanlığı tarafından İngilizce, Fransızca ve Almanca yayınlanan dergilerde, devletin yurtdışındaki bir propaganda aracı olarak kullandığı La Turquie Kemaliste (Türkçesi: Kemalist Türkiye) dergisinde geniş yer verilmiştir (Kutluoğlu, 2019, s. 68). Sergi Evi'nde düzenlenen etkinlikler, İkinci Dünya Savaşı sırasında devlet kaynaklarıyla eşzamanlı olarak Milli İktisat Cemiyeti'ne yapılan mali desteğin de azalmasıyla zamanla son bulmuştur. 1945 yılında ise yapının devlet tarafından dönüştürülmesine karar verilmiştir. Bonatz, yaptığı yeni düzenlemelerle yapıya düşük eğimli bir kırma çatı eklemiş, saat kulesini kaldırmış, bant pencereleri yerine küçük ve dekoratif çerçeveleri olan pencereler yapmış, kolonatl bir giriş eklemiş ve yapının hem iç mekanlarına hem de dış cephesine süslemeler eklemiştir. Bonatz'ın yaptığı bu değişiklikler Ankara Sergi Evi'nin modern kimliğini büyük ölçüde yok etmiştir. Yapı yeni kimliğiyle anıtsal, canlandırmacı ve Neo-Selçuklu bir görünüm kazanmıştır (Kutluoğlu, 2019, s. 77). Türkiye'de Alman bir mimarın yeniden tasarladığı ve opera binası olarak hizmet edecek olan bir yapının Neo-selçuklu izler barındırması da dönem mimarisinin içinde bulunduğu çelişkili durumun içselleştirildiğinin bir göstergesi olduğu söylenebilir.

### **2.2.2. Dönemin Mimari Yayınlarıdaki Tezahürü**

1931 yılından 1981 yılına kadar olan süreçte mimari konusundaki tek uzmanlık yayını olan Arkitekt Dergisi'nde düzenli olarak Türk mimarların yazılarına yer verilmiştir (Bozdoğan, 2015, s. 179). Bu dergi öncelikle, Türk mimarların meslek pratiğindeki mücadelelerini duyurmak için birlik olmalarına yardımcı olmuş ve onlara yabancı mimarların ülkedeki etkilerine karşı tepkilerini gösterebilecekleri bir zemin sağlamıştır. Arkitekt Dergisi'nin 1938 yılında yayınlanan bir sayısında yer alan, "Yerli ve Yabancı Mimar" başlıklı yazısında Zeki Sayar bu durumdan şöyle bahsetmektedir:

"Halen Türk mimarlığı buhran geçirmektedir. Bizde her şeyde olduğu gibi mimarın da yabancısına rağbet var. Devlet teknik büroları yabancı mimarlarla doludur, belediyeler şehir işlerini sipariş için yabancı mimar aramaktadırlar. Bankalarımız, sanayi müesseselerimiz iş tekliflerini yalnız yabancı mimarlara yapıyorlar." (Sayar, 1938, s. 65)

Arkitekt Dergisi'nde yayınlanmış olan başka bir yazıda yer verilen cümleler üzerinden dönemin Türk mimarlarının yabancı mimarların önceleniyor olmalarına karşılık serzenişleri hissedilebilmektedir.

“Devlet Demir Yolları Umumi İdare Binası bu halile de haklı olarak Ankara'nın en muvaffak olmuş mimari eseridir. Anıt – Kabir proje müsabakasında jüri heyeti reisi bulunan Prof. Bonatz Ankara'yı baştan başa gezdikten sonra: “Bence Ankara'nın en güzel binası budur!” dediği zaman Türk mimarının olgun bir kudret sahibi olabileceğine imanı olmıyanlar bile bu eseri çok mufavvak olmuş saymıya razı olmuşlardır. Türk mimarının kafasından ve ruhundan çıkan böyle sade fakat olgun ve karakter sahibi eserler çoğaldığı zaman memleketimizde maalesef hâlâ çalışma sahası bulan yabancı unsurların düşüncesiz bir israfla meydana koydukları şarlatan eserlerin değersizliği bariz surette belirecek ve hâlâ ecnebi mimarını -bilmiyorum ne sebeple- tutmak istiyenler utanacaklardır.” (Uçar, 1941, s. 241).

Milli Mimari'nin kavramsallaştırılma sürecinde önemli bir yeri olan Milli Mimari Seminerleri'nin yürütücüsü olan Sedat Hakkı Eldem'in bu yeni mimari üslubun temellerini Türk Evi'nin uyarlamasında aramaktadır. Ancak bu durum Eldem'e göre (1973, s. 6), Milli Mimari döneminin fitilini ateşleyen isimlerden biri olarak nitelediği Alman mimar Bruno Taut tarafından eleştirilmektedir. Bilge'ye göre (2017, s. 138) Eldem'in isteği, modern mimariye alternatif olarak yine onunla aynı derecede biçimci ve ideolojik açıdan zengin bir milli mimari oluşturmaktır. Söz konusu olan milli mimari, özellikle bölgesel ve muhite uygun olma kavramları etrafında oluşturulmakta ve bunun sonucunda da asıl sorun ortaya çıkmaktadır.

“Zira Türk Evi üzerinde yıllarca çalışan ve özellikle plan düzleminde karakteristik Türk Evi'nin formüllerini ortaya koyan Eldem'in tasarımları, kategorize ettiği tipler üzerinden yürüdüğü için aslında muhite uygunlukla çalışmaktadır. Bunun yanında bölgeselcilik de Türkiye gibi farklı yapılar da coğrafi bölgelere, demografiye ve morfolojiye sahip, çoğullukların hakim olduğu bir ülkede, bu tipler üzerinden yapılan tasarımlar söz konusu olduğunda krize uğratılmış olmakta ve içeriğini kaybetmektedir. Zaten bölgeselcilik teriminin ömrü fazla uzun da sürmez, aslında özünde çok farklı bir anlam içermesine karşın yerini milliyeye bırakıp ortadan kalkar.” (Bilge, 2017, s. 139)

Bilge'ye göre (2017, s. 139), Eldem'in bu tutumunun karşısında duran en önemli eleştirmen Bruno Taut'tur. Mevzubahis olan “Her iyi mimari millidir, her milli mimari fenadır” sözleriyle Taut, millet ve mimarlık ilişkisini açık bir biçimde

itibarsızlaştırmaktadır. Taut'a göre mimarlığın temelinde oran ve onun niteliği yer almalıdır (Taut, 2021, s. 191). Mimar, kaleme aldığı Mimarlık Öğretisi kitabının yedinci bölümünde mimarlığın toplum ve diğer sanatlarla ilişkileri üzerinde durmaktadır. Taut, bir sanat olarak kabul edildiği takdirde mimarlığın diğer sanatlara nazaran toplumla, devletle ve aynı zamanda halk kitleleriyle çok daha büyük bir ilişki içerisinde olduğundan söz etmektedir. Ona göre mimarlığın oluşumundaki toplumsal etkinin önemi çift yönlü olarak düşünülebilir: Oluşum evresindeki toplum etkisi ve nihai sonucun neticesinde mimarlığın topluma etkisi. Taut, bu çerçeveden bakıldığında kolektif bir sanat olduğu öne sürülebilecek olan mimarlığın niteliğinden günümüzde bahsedilemeyeceğini öne sürmektedir. Tüm bir topluma ve ayakta kaldığı süre boyunca zamana ait olan mimari yapıtların öznel bir ruh hali içermemesi gerektiğini savunur, "Mimarlık olsa olsa tarafsız bir sanat olarak adlandırılabilir." demektedir. Mimarın bireysel duygularını eserine yansıtamayacağı düşüncesinin yanı sıra Taut, devletlerin haletiruhiyesinin mimariye yansımalarının da yanlış olduğunu savlamaktadır. Bu görüşlerinin yanı sıra, mimarlığın ülkelerin yerel, iklimsel ve kültürel özelliklerine göre inşa edilmesi gerekliliğinin altını da şu cümleleriyle çizmektedir:

"Bu yolun sonunda iyi mimarlık vardır ve bu mimarlık halkın isteğiyle uyum içinde olmalıdır. Ülkeye özgü koşulların dikkate alınması, dünyadaki moda sıradanlığının aşılması gerekir. Burada ayrıntılı olarak açıklanan isteklerin öne sürülmesiyle mimarlığın farklılaştırılması, sonunda bugün belirsiz, silik kavramlarla ulusal bir mimarlığın kurulması anlamından başka bir şey ifade etmektedir. Her iyi mimarlık ulusal olacaktır." (Taut, 2021, s. 198)

Bruno Taut, hedeflenmiş olan iyi mimarlığın meydana gelebilmesi için çok zaman gerektiği ve ancak deneyerek başarılı olunabileceğinden de bahsetmiştir. Ona göre, ulusal mimariye ulaşma çabaları ulusal mimariyi kurma düşüncesi yerine, iyi mimariye ulaşma hedefi ile hareket edilmelidir. Dolayısıyla, ilk bakışta Eldem ve Taut'un görüşlerinin birbirlerinden farklı olduğu düşünülecekse de ortak bir zemine sahip oldukları da söylenmelidir. Eldem, şu cümleleri ile Taut ile aynı görüşte olduğunu düşündürmektedir:

“Ancak bu mimari denemeler, resmi direktiflere uyarak taştan bir kılığa bürünmek zorunluluğuna girdiler. Tepkinin çeşitli nedenleri arasında bir yenisini aramak lazımdır: O da demirin eksikliği. Bu nedenlerden ötürü çoğu binaları yığma tarzında inşa etmek lazımdı. Fakat öyle olmasa da önemli yapılar taş ve taş kaplı olmalı idiler. Akan teraslara karşı bir tepki, fakat daha ziyade milli karakterin bir ifadesi olarak saçaklı çatılar şart oldu. Bu durumda doğal bir yapı üslubundan eklektik bir tavıra kapılmak için açılacak mesafe kısa idi. Nitekim çoğu zaman bu da oldu. Bu mimari böylece yer yer üçüncü bir neolojizm durumuna düşmek tehlikesine girdi. Bu yıllarda Türkiye’de bulunan P. Bonatz’ın genç kuşak ve mimarlık üzerindeki etkisi büyük oldu. Taş ve yığma mimari onun varlığı ve yol göstermesinden cesaret ve ilham aldı.” (Eldem, 1973, s. 6)

Bruno Taut ve Sedad Hakkı Eldem’in ortak bir yanları da iki ismin de geleneksel Türk evlerine ve klasik Osmanlı anıtlarına büyük saygı duyuyor olması ve Ankara’daki yeni rejimin benimsediği “kübik” mimariye eleştirel yaklaşmış olmalarıdır (Bozdoğan, 2015, s. 289). Ülke mimarlığı günden güne salt devlet ideolojisi temsili haline gelmiştir. 1940’lardan itibaren bu durum, devleti temsil edecek olan kamu yapılarında insan ölçeğinden oldukça bağımsız, çevresinden ayırışan bir anıtsallık; cephelerde katı ve süslemeden uzak klasik mimari öğelerle kendisini ifade etmektedir. Klasikçi mimarinin ülkesinde gündemde olduğu Alman mimar Paul Bonatz, Yeni Alman Mimarisi sergisini Türkiye’ye getirerek ülkedeki klasikçi mimari hayranlığının zirveye ulaşmasına sebep olmuştur (Bozdoğan, 2015, s. 292). Sonrasında Bonatz’ın ülkede kalarak Türkiye mimarlık ortamında bir mimar ve eğitimci olarak aktif bir rol alması 1940’lı yıllarda mimariyi önemli ölçüde etkilemiştir. Eldem’in Taut ile mimarinin milliyetçi duygularla ve siyasi nedenlerle kullanılması konusunda fikir ayrılığı yaşamalarından sonra, Paul Bonatz’ın idealleriyle uyuşması onların bu konuda bir iş birliğinde bulunmalarına vesile olmuştur.

Yabancı mimarların ülkeye davet edilerek yarışmalarda ve okullarda etkinlik göstermesi ile ortak paydalarda buluşulabilmiş olmasının yanı sıra daha önce de bahsedildiği üzere, Türk mimarlarına yeterince rağbet gösterilmediği düşüncesi ile yabancı mimarlara karşı bir önyargı ve dolayısıyla kamuoyu oluşturulmak amaçlanmıştır. Şevki Balmumcu’nun Ankara Sergi Evi Binası yarışmasını kazanmasının bu ortama olumlu etkilerinden sonra, yabancı mimar kimliğiyle Paul

Bonatz'ın yapıyı Opera Evi'ne dönüştüren kişi olması, birtakım olumsuzluklara neden olmuştur. Bonatz'ın mevcut yapı hakkındaki “çirkin kadın” benzetmesi ise mimarlık ortamlarınca oldukça talihsiz bir pot kırma olarak görülmüştür (Bilge, 2017, s. 246). Paul Bonatz'ın Ankara Sergi Evi'nin mevcut olan tüm karakteristik özelliklerini silerek yeni bir işlev kazandırması, şahsi bir mesele veya yalnızca kişisel beğeniler ile ilgili bir durum olarak kabul edilmemelidir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında devlet eliyle desteklenen ve milliyetçi duyguları artırmak amacıyla kurulan Milli İktisat ve Tasarruf Cemiyeti'nin en önemli etkinliklerinden birisi düzenlediği sergiler olmuştur. Bu sergiler Atatürk İnkılapları, yerli malları, devlet kurumlarının tanıtımı, tasarruf ve iktisat konularını merkeze almıştır ve olabildiğince büyük çapta ve nitelikli sergiler olmasına önem verilmiştir. Bu sergilere ne derecede önem verildiği, 1933 yılında Ankara'da bir sergi evi inşa edilmesi için uluslararası bir mimari proje yarışması açılmış olması ile görülebilmektedir (Kutluoğlu, 2019, s. 66). Sergi evi yarışması hakkında Arkitekt Dergisi'nde yazılan yazıda yarışmadan şu cümlelerle bahsedilmiştir:

“Milli İktisat ve Tasarruf cemiyeti tarafından, Ankara'da Hariciye Vekaleti binası karşısında park ittihaz edilen geniş sahanın münasip bir kısmına, daimi bir sergi binası inşasına karar verilmiş ve bu binanın projesinin tanzimi için memleket mimarları ile hariçten ecnebi mimarların iştirak edebileceği bir müsabaka açılmıştı.” (Anonim, 1933, s. 131)

Yarışma şartları ise aşağıdaki gibidir:

- Bina modern mimari tarzında olacaktır.
- Binanın asli kısımları ve iskeleti betonarme ve araları tuğla olacaktır.
- Toprakla temas eden zemin katında Ankara taşı kullanılacaktır.
- Yer katının döşemesi en aşağı 10 santim beton üzerine iki kat normal dozaj şap, üst katın ve büro katının döşemeleri mozayık olacaktır.
- İç sıvalar mala perdah kireç sıva olacaktır.
- Dış sıva, kapı, pencere söveler ile münasip görülen noktaları Ankara taşı (Piyer Artifisiyel) diğer kısımlar (Edelputz) sıva olacaktır.
- Kapı ve pencereler demirden olacaktır. Pencereler tek olacaktır.
- Bu bina için en çok 225 bin lira sarfedilecektir. (Anonim, 1933, s. 132)

Görüldüğü üzere, projenin modern bir tasarıma sahip olması gerektiği, taşıyıcı sistemi ve kullanılacak olan malzemeler, cephe görünümü gibi detaylar şartnamede belirtilmiştir. Devletin Cumhuriyet'in simgelerinden biri olarak görmek istediği bir yapı için bu gibi kriterler belirlemiş olmasının önemli olduğu düşünülebilir. Yarışma neticesinde iki proje, İtalyan mimar M. Paolo Violi'nin ve Türk mimar Şevki Balmumcu'nun projeleri birinciliğe değer görülmüştür. İnşa edilmek üzere Şevki Bey'in projesi, bütçeye uygunluk kriteri dolayısıyla tercih edilmiştir. Bu yarışma sayesinde, bu denli önemli bir kamu yapısının Türk bir mimar tarafından projelendirilmesi ilk kez olmuştur ve önem teşkil etmektedir. Yerli mimarlar arasında bir gurur kaynağı haline gelmiştir.

“Bu suretle bir Türk mimarının yabancı meslektaşlarına karşı memlekette faik bir netice almasını temin eden Milli İktisat ve Tasarruf cemiyetine teşekkür ediyoruz ve diğer resmi makamlardan, inşa ettirecekleri binaların bilhassa devlet teşkilatına ait Vekalet binalarının projelerinin umumi bir müsabaka ile yaptırılmasını temenni ediyoruz. Zaten bu, memleket mimarlarının öz hakkıdır.

Bu suretle, Türk kültürüne yabancı eserler yerine, hakiki Türk san'atkarları, duyarak, hissederek Türk mimarisini yaratacaklardır.” (Anonim, 1933, s. 131.)

### **2.2.3. 1939 Sonrasında Çelişkili Tutum: Türk Sivil Mimarisi ve “Soyulmuş” Klasizmin Bireşimi**

Dönemin hakim görüşü, İslam üzerine temellenen bir geleneksellikten uzaklaşarak Batılı ve laik bir düzene geçilmesi fikri üzerine temellenmekteydi. Dolayısıyla, sekülerizm ve Türk milliyetçiliği kökenli kurucu ideoloji, cumhuriyete ait bir kültür üretilmesi görüşünü savunmaktaydı. Bozdoğan'a göre de pragmatik nedenler olduğu bilinse de Modernizm'in cumhuriyet mimarları tarafından benimsenmesinin temelinde ideolojik sebepler olduğu söylenebilmektedir (Bozdoğan, 2015, s. 76). İkinci Dünya Savaşı'nın sebep olduğu psikolojik ortam tüm dünyada etkili olan milliyetçilik akımının Türkiye'de de etkili olması ve sonucunda ulusal dayanışma düşüncesi, milli birlik ve beraberlik duygusunun tetiklenmesini sağlamıştır. Cumhuriyet'in ulusçuluk ve halkçılık ilkeleri doğrultusunda, Geleneksel Türk Evi'nin araştırılması çalışmaları başlatılmış, çalışmalara Sedat Hakkı Eldem, Milli Mimari

Seminerleri ile önderlik etmiştir (Sözen, 1984). Amaçlanan bu yeni mimari, modernliğin getirdiği yeniliklere değil, estetik kurallara karşı çıkarak daha bölgeci ve yerel bir tutum takınmış ve bir taraftan da klasikleşmiş formlar tercih edilmiştir.

Cumhuriyetin bu erken dönemlerinde ikinci bir milli mimarlık düşüncesinin oluşmasındaki politik etkilerin yanı sıra, 1937 yılında Türkiye'ye gelmiş olan Bruno Taut'un bu düşünceye etkisi önemlidir. Alsaç'a göre (1973, s. 15) aslında Taut çağdaş mimari görüşlere sahiptir ve genellikle 19. yüzyılın eklektik mimarisine karşıdır. Mimarlığın çağdaş olması gerektiğini, eski mimarlık üsluplarından yararlanılamayacağını savunur. Bruno Taut'un getirdiği iki önemli fikirden birincisi mimarlığın bir proporsiyon sanatı olduğu, ikincisi de mimarlığın bölgesel olması gerekliliğidir. Mimari malzemesiyle, biçimlenmesiyle, bulunduğu yer ile, iklim ile uyum içinde olmalı, bunu belli bir ölçüde yansıtmalıdır. Bu düşüncelerin Türk mimarlarına yabancı olmaması Taut'un fikirlerini desteklemelerine ve yaymaya çalışmalarına neden olmuştur. Bu görüşlerin yanı sıra, Avrupa'daki aşırı milliyetçi ve ırkçı düşüncelerin ürünü olarak uluslararası üslupların yerilmesi ve her milletin kendine özel bir sanatı olması gerektiği düşünceleri Türkiye'de de yankılanmaktaydı. Uluslararası üslupların milli yaratıcılığı tehdit edeceği fikriyle milliyetçi duyguların artması, bu dönemde Türkiye mimarlığında Taut'un düşüncelerinin karşılık bulması ve yerel olana rağbetin artmasına sebep olmuştur (Alsaç, 1973, s. 15). Ancak, bu dönemi başlı başına bir tepki olarak değerlendirmek doğru olmayacaktır. 1940-1950 yılları arasındaki mimari dönemi "Taş Devri" olarak adlandıran Sedad Hakkı Eldem, milli mimariye geçişin çeşitli nedenleri olduğunu savunur ve bu geçişi yıllardır Akademi'de devam eden çalışmaların bir meyvesi olarak değerlendirmektedir (Eldem, 1973, s. 6). 1930'lu yıllar süresince sürdürülen kübik mimariye olan rağbetin azalmasının başlıca nedeninin yapıların vaktinden önce yıpranması olduğundan söz eder.

"Sıvalar yer yer çatlamış, teras damlar akmaya başlamıştır. Parapet kenarları en önce harap oldu. O günlerin ekonomi politikası etkisiyle, akan damların üzerine saçaklı kiremit çatılar örtüldü. Yıpranan duvarların sıva değil dayanıklı malzemedem, yani taştan olmaları tercih edildi. Büyük cam alanları zaten aydınlık olan iklimde fazla ısı ziyanına sebep oluyor diye küçültüldü. Bu çeşitli tepkilerde devlet önder oldu. Fakat pratik düşünce müeyyidelerin yanında ideolojiler de harekete geçmiştir." (Eldem, 1973, s. 6)

Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere, mimari tavrın değişimi yalnızca politik veya pragmatik nedenlerle açıklanamamaktadır. Nihai sonucu etkileyen meseleler tüm boyutlarıyla irdelenmelidir.

#### **2.2.4. Türkiye’de “Soyulmuş” Neoklasik Üslubunun İzleri**

İkinci Ulusal Mimari, değinildiği üzere birçok akım ve görüşten etkilenecek şekilde şekillenmiştir. Böylece kendine özgü bir karaktere sahip olmakla birlikte eklektik özellikler de barındırdığı söylenebilecek bir üslup olmuştur. Benzer şekilde mimarlık tarihi boyunca tüm dünyada romantik duygularla Klasizme dönme yönelimleri yaşandığı bilinmektedir. Çeşitli nedenlerle, farklı üslup arayışları veya üsluplar içerisinde farklılaşmaya yönelmesi olağan bir durumdur ve bu yönelişler, içerisinde yer yer geçmişin izlerini barındırmaktadır. Hiçbir şeyin yeniden üretilemeyeceği, her şeyin birbirinin bir varyasyonu olduğu ve birbiri ardına türetildiği görüşü kabul edildiğinde, bu canlandırmacı eğilimlerin mimarlık tarihyazımının bir gerçeği olduğu öne sürülebilmektedir. İkinci Ulusal Mimarlık akımı, Birinci Ulusal Mimarlık akımı ile farklı olduğu kadar benzer yanlar da barındırmaktadır. İkincisinde daha çok otokton özellikler öne çıkarılmak istense de Batı Neoklasizminin etkileri, özellikle ikinci akımda kendini göstermektedir.

İki akımın oluşumu da mimaride kendi kimliğini kaybetme düşüncelerine çözüm olması üzerine temellenmiştir. Mimaride Batılılaşma’ya gösterilen ilk tepki olarak kabul edebileceğimiz Birinci Ulusal Mimarlık akımı, ortaya çıkış amacıyla çelişmekte ve Batı’dan alınan Neoklasik üslup ile değilse de Neoklasik üslubu meydana getirmiş olan tarihselci kompozisyon yönteminin Osmanlı mimari öğelerine uygulanmasıyla meydana gelmiştir.

18. ve 19. yüzyıllarda Türk sanatının Avrupa sanatı etkisi altında kalmış olmasıyla daha sonraki yıllarda da bu tutumun devam etmesine bir zemin hazırlanmış olduğu söylenebilir. Dini olmayan yapılarda, özellikle de devlet yapılarında uygulanmış olan Avrupa Neoklasik üslubu Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemlerinde sıklıkla tercih edilen bir stil olmuştur (Eyice, 1981, s. 176). Ülkede çalışan yabancı mimarlarında bu durumda etkisi büyüktür. Neredeyse 19. yüzyılın sonlarına kadar bu şekilde devam eden durum, mimaride seçmeciliğin çoğalmasıyla kimliksizleşmeye doğru gidildiği korkusuyla birlikte, Türk mimarlarının Avrupa

Neoklasik üslubunda olduğu gibi bir Türk Neoklasik üslubu oluşturmalarına neden olmuştur. Böyle bir tarihsel süreç dolayısıyla, 20. yüzyılın ilk yarısında Türkiye’de oluşturulmuş olan iki ulusal mimari akımda da Neoklasik izler bulunmaktadır. Bu durumu hazırlayan sebepler tarihsel süreç içerisinde gelişmiştir. Bir diğer neden ise söz konusu yıllarda mimari alanda etkinlik gösteren isimlerin Batılı bir eğitim almış olmalarıdır (Yavuz, 1981, s. 58). İki ulusal mimarlık döneminde de yapılarda görülen Antik Yunan ve Roma yapılarından alınan monumental etki ve görkemli mimari elemanların yanı sıra tarihi atıflarla biçimsel olarak yer verilen canlandırmacı öğeler bir arada kullanılmıştır.



**Resim 30.**Şark Tütün Deposu, Vedat Tek, İstanbul, 1925 (URL-28)



**Resim 31.**Ziraat Bankası Binası, Giulio Mongeri, Ankara, 1926 (URL-29)

Ağırlıklı olarak 1908 ve 1930 yılları arasında etkinlik gösteren akım Neoklasik Türk Üslubu olarak da isimlendirilmektedir. Dönemin gerektirdiği ulusal mimari üslup arayışları neticesinde ulusal bir kültürü temsil edeceği düşünülerek o günün söyleminde Türkçülük olarak dile getirilen milliyetçi akımlar sanata ve mimariye Yeni-Osmanlı tarzı olarak yansımıştır (Kuban, 2021, s. 675). Bu mimari akımda yer alan Osmanlı kökenli biçimler, cephelerde adeta bir tezyin elemanı olarak kalmıştır. Yine bir ulusal mimari üslup araştırması olan ve birincisinden yaklaşık on yıl sonra, 1940'lı yıllarda ortaya konan İkinci Ulusal Mimarlık akımında da klasik olana öykünen izler kendini göstermektedir.



**Resim 32.**Ankara Devlet Tiyatrosu, Mimar Kemaleddin, Ankara, 1948 (URL-30)



**Resim 33.**Fen ve Edebiyat Fakültesi, İstanbul, 1944 (URL-31)

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. 1940-1950 TÜRKİYE MİMARİSİNDE ÇELİŞKİLER

20. yüzyıl Türkiye mimarlığının oluşumuna zemin hazırlayan 18. ve 19. yüzyıldaki mimari gelişmelerin ardından, endüstrileşme süreci ve buna bağlı olan değişimlerle, yüzyılın ilk yarısında çeşitli ideolojilerin de etkisiyle yeni mimari kavramlar meydana gelmiştir. Bunlar arasında başta geleni “milli mimari”dir. Bu kavramları temsil edecek imgeler için geçmişteki mimari biçimler temel alınmış ve yeniden yorumlanmıştır. Bu yeni yorumların bir temsil aracı olarak kullanılmak istenmesiyle, zaman zaman geçmişte var olan biçimlerin kültürel olarak bıraktıkları imgeler aracılığıyla toplumların zihninde oluşan izlerden faydalanmak amaçlanmaktadır. Tarihi, ekonomik, sosyolojik ve politik birçok değişimin söz konusu olduğu böyle bir tarih aralığındaki mimarlık ortamında geçmişle bağ kurabilecek imgeler olması, toplumların kimlik tanımı için önem teşkil etmektedir.

Çalışmanın önceki bölümlerinde işaret edildiği üzere, 20. yüzyılın ilk yarısında hem Avrupa’da hem de Türkiye’de birçok alanda olduğu gibi mimaride de karmaşık ve çelişkili bir atmosfer hakim olmuştur. Mimarlık tarihinin muhtevasında bulunan çelişki kavramının, belki de dönemin de bir getirisi olarak, Türkiye mimarlığında bir yerden sonra içselleştirildiği söylenebilir. Bu neticede 1940 ve 1950 yılları aralığında ülkede, Venturi’nin sözünü ettiği, modern yaşantının ve sanatsal uygulamaların özünde olan zenginliği ve anlam belirsizliğini kendine temel alan karmaşık ve çelişkili bir mimarlık oluştuğu şeklinde bir yorum yapılabilmektedir (Venturi, 2005, s. 17).

Yüzyılın ilk yarısının getirdiği çoğulculuk neticesinde, mimari biçimlerin imgeledikleri de anlam kazanmaktadır. Bu gibi çalkantılı dönemlerde topluluklar kendi kimlikleriyle var olmaya devam etme iç güdüsüyle kültürlerini merkeze almayı amaçlar. Türkiye mimarlığında bu eğilim aynı yüzyıl içinde ikinci defa olmak üzere benzer amaçlarla, fakat farklı bir yöntemle tekrar söz konusu olmuştur. Bu durumda farklı kültürlerin bileşimi ile oluşan ortak bir üretimden bahsedilebilir. 1940-1950 yılları arasında Türkiye’de etkinlik gösteren mimari hareketin, milliyetçi duygularla şekillendiği fakat bölgeselcilik anlamında rasyonelliği de öne çıkarmaya çalışan bir anlam barındırmasının amaçlandığı söylenebilir.

### 3.1. ANKARA

Çalışma konusu olarak belirlenmiş olan 1940'lı yıllarda mimarlıkta yabancı mimarların değerlendirme ve övgülerine oldukça önem verildiği bilinmektedir. Yerli mimarlar bu durumdan rahatsızlık duyuyor olsalar da bu durum mimarlık ortamında önemli bir yer tutmakta ve mimarinin şekillenmesinde etkili olmaktadır. Alman mimar Paul Bonatz'ın tüm Ankara'yı baştan sona gezdikten sonra söylediği "Bence Ankara'nın en güzel binası budur!" sözleriyle anımsanan Devlet Demir Yolları umumi İdare Binası'nın da bu bakımdan önemli bir yapı olduğu söylenebilir. Bina, mimar Bedri Uçar tarafından tasarlanmış ve inşası 1941 yılında tamamlanmıştır (Uçar, 1941, s. 131). Yapı, Ankara Garı'nın batısında, Hipodrom Caddesi üzerinde yer almaktadır. Yapının dört tarafı kapalıdır ve merkezindeki büyük bir avlu ile tek blok olarak tasarlanmıştır. Tüm birimlerin tek bir kütle içerisinde çözülmüş olması, girişin yüksek kolonlarla, geniş basamaklarla ve giriş saçağının yükseltilmesiyle vurgulanması, cephede tekrar eden pencere oranları, ön cephe yüzeyinin zemin kattan çatıya kadar tek bir yüzey şeklinde devam etmesi ve dolayısıyla ezici bir etkisinin olması klasikçi özelliklere sahip olduğunun örnekleri olarak sıralanabilmektedir. Bozdoğan'a göre (2015, s. 297), devletle özdeşleştirilen bu yapı aşırı sade resmi üslubu oldukça ağır ve anıtsal bir ifade taşımaktadır. Taş giydirilmiş olan binanın dört kat yüksekliğindeki sütunlu girişinin üzerindeki kanatlı Devlet Demiryolları ambleminin, aynı dönemin Nazi mimarisiyle bu bina arasında olduğu hissedilen genel yakınlığı iyice desteklediği söylenebilir. Hasol'a göre, (2014, s. 39) anıt kavramı önemli bir olayın ya da büyük bir insanın anısını yaşatmak üzere dikilen, göze çarpacak büyüklükte heykel ya da yapı, yahut tarihi değeri büyük yapı anlamlarına gelmekte; anıtsallık ise anıtlarla ilgili, anıt ölçüsünde ya da niteliğinde olan abidevi yapılar şeklinde açıklanmaktadır. Anıtsal yapılar toplumun ortak değerleri doğrultusunda sosyal, dini, ekonomik, kültürel ve politik ihtiyaçlarını karşılamak üzere inşa edilen ve ortak bir kabul olarak ele alınan yapı veya yapı gruplarıdır. 1940'lı yıllarda Türkiye mimarlığının belirleyici isimlerinden olan Bonatz'ın söylemlerine göre, monümantal mimari bütün diğer mimari nevelerinden ayrı ve başlıbaşına bir inceleme mevzusu olmaya layık bir husustur. Bonatz meseleyi şu sözlerle açıklar:

"Bu nevi mimaride işe tamamen başından başlamak lazımdır. Bu sanat, her devirde, şehirlilere ait inşa sanatının dışında ve üstündedir. Bunda bizi güdecek bir gelenek

yoktur. Yeni Almanya'nın monümantal binalarının planlamasında ilk önce bir fikir faaliyeti, bir seçiş, önceden kavranılmış bir irade vardır. Bu, klasiğe doğru yönelen bir iradedir. Yüz sene müddetle romantizm ve klasisizm arasında bocalamış olan Alman mimarlığı bu seferki yol dönemesinde bocalamadı. Sarıh olarak klasiklik yolunu tutmuş olması, keyde uymak ve icbar edilmiş olmaktan ileri gelemedi; bilakis içten sezilen bir zaruret bu seçişte amil olmuştur; çünkü, bu en büyük vazifelerin derecesine ancak klasik düşünüş tarzı erişebilir. Bizim için klasik demek, kat'i ve nihai olan şeye erişmek iradesi demektir. Yani günün, ferdin moda veya heveslerinden uzak kalınacaktır... Bu itibarla binlerce sene sağlam kalmak hassasına malik olduğunu ispat etmiş bulunan kesme taş Alman mimarisi inşaat malzemesinin en başında kabul etmiştir. Bu klasik tarz ne manzara arz edecek? Yunan mı; Roma mı; yoksa eski Alman klasikçiliği mi olacak? Taklit bir başlangıç değil, bir nihayet olurdu. Filhakika, yeni Alman mimarisi kesme bloklardan, yağma duvar, kemer, pilastr, sütun, giriş, saçak gibi taş inşaatın esas unsurlarını ele alıyor. Fakat bunlar, adeta konuştuğumuz lisan gibi, ferd kendi kendini temsil etmeyecek, bilakis umumun müşterek ve büyük iradesine tabi olacaktır. İnşa sanatında da tıpkı politikada olduğu gibi hareket edilecektir." (Özer, 1970, s. 70)

Özer'e göre (1970, s. 71) klasik inşa etmek, Bonatz'ın söylediği gibi taş elemanları insan ölçeğini aşan, insanı ezen nispetlerde eklektisist bir kompozisyon anlayışıyla bir araya getirmek anlamına gelmektedir. Paul Bonatz'ın anıtlar üzerine böyle bir yaklaşıma sahip olması ve bireyin kendini temsil etmeden toplumun ortak iradesine bağımlı olması görüşleri, Almanya'daki Nazi devri mimarisine ait düşüncelerle uyumludur. Bonatz'ın Türkiye'deki mimari ortamda etkili bir isim olduğu ve 1940'larda oluşturulan ulusal mimari yaklaşımlarındaki katı monümantal etkinin oluşumuna katkı sağladığı söylenebilir.



**Resim 34.**Devlet Demir Yolları Umumi İdare Binası, Ankara, 1941 (URL-32)

Klasikçi özelliklerinin yanı sıra, yapı betonarme taşıyıcı sistem ve taş kaplama bir cephe tasarımına sahiptir. Kolonatlđ girişı ise Bilecik ve Hereke mermerleri ile kaplanmıştır. Yerel malzeme kullanımıyla beraber, çatı hattı boyunca devam eden saćak ile de geleneksel mimariyi anıştıran öğelere yer verilmiştir. Yapının Nazi devri Almanya'sının mimari yaklaşımıyla oldukça örtüşen bir tasarıma sahip olduğu söylenebilir. Öyle ki Nazi devrinin bař mimarı olan Albert Speer tarafından tasarlanan Berlin Başbakanlık ve İdari binaları (Reichskanzlei) ile olan biçimsel benzerliği, açık bir şekilde algılanabilmektedir.

Paul Bonatz'ın 1943 yılında Yeni Alman Mimarisi sergisi açılışında yaptığı konuşmada vurguladığı birtakım önemli hususlar, bu yapı özelinde de değerlendirilebilir. Bonatz'ın sözleri klasik öğelerin modernleştirilmiş yorumlarından ziyade, Almanya'da doğan yeni mimari hareketin övülmesi gerektiği yönündedir. Bonatz klasik mimariyi şu cümlelerle savunmuştur:

“Bizim için klasik demek kat'i ve nihai olan şeye erişmek iradesi demektir. Yani günün, ferdin moda veya heveslerinden uzak kalınacaktır. Büyük antik devri zamanlarında olduğu gibi, fert kendi kendini temsil etmeyecek, bilakis umumun müşterek ve büyük iradesine tabi olacaktır. İnşa sanatında da tıpkı politikada olduğu gibi hareket edilecektir... Birçok manalar değil, tek mana ifade edilecektir.” (Bozdoğan, 2015, s. 299).



**Resim 35.** TCDD Umumi İdare Binası, Ön Cephe Görünüşü, Ankara, 1941 (URL-33)

Umumi İdare Binası'na bakıldığında Bonatz'ın bu ideallerinin karşılık bulmuş olduğu söylenebilmektedir. Klasik mimarinin modern yorumlarından veya Klasizmin tam bir taklidi olmaktan kaçınılarak ulaşılan bu mimari anlayış ikisi arasındaki ayrımın yapılabilmiş olduğunu göstermektedir.

Tüm bu söylemler ışığında, yeni ulusal mimarlık hareketini savunan mimarlar için, özellikle de Türk mimarlar için cazip olan durum, klasisizmin modern ve milli bir Türk mimarisi arayışıyla mükemmel bir biçimde bağdaştırılmasıdır (Bozdoğan, 2015, s. 300). Almanya ile Cumhuriyet Türkiye'si arasındaki ortak noktalar üzerinde durularak oluşturulan bu görüşe Türk mimarlar tarafından da sıcak yaklaşılmasının birçok gerekçesi bulunmaktadır. Çünkü hedeflenen milli mimarinin ilham aldıkları noktalardan biri Anadolu topraklarında mevcut bulunan klasik mimari miras olmuştur. Bu ilkeler aracılığıyla, klasik akademi geleneği üzerine bir eğitimden geçen bu kuşak mimarlarının hem klasiği hem de modernliği bir arada kullanabilecekleri bir alan açılmıştır. Dünya mimarisinde klasizmin içinde her ülkenin kendi milletini yüceltmesi yönünde bir eğilim olmasıyla da Türk mimarlarına bir dayanak sağlanmış olduğu düşünülebilir.

Devlet Demir Yolları Umumi İdare Binası'nda görülebileceği gibi Klasizm, Modernizm ve Bölgeselci eğilimlerin bir arada var olması dönem mimarisinin oldukça bulanık ve iç içe geçen üsluplarla oluştuğu gerçeğini ortaya koymaktadır. Dönem mimarlarının amacı da klasisizm zemininde, süslemeden uzak, resmi ve ağır olduğu kadar modern ilkelere bağlı ancak milli değerleri de gözeten bir mimari oluşturmaktır.



Resim 36. Anıtkabir, Ankara, 1944 (URL-33)

Alsaç'a göre, İkinci Ulusal Mimarlık döneminin en önemli yapıları olarak kabul edilen Anıtkabir'in, inşasına 1944 yılında başlanmıştır. Emin Onat ve Orhan Arda tarafından tasarlanan proje, uluslararası bir yarışma sonucunda 46 farklı tasarım arasından seçilmiştir (Holod, Evin ve Özkan, 2007, s. 105). Anıtkabir'in inşa edildiği dönem için önemli bir yapı olarak söz ediliyor olması, yapılış amacının yanı sıra yapının tasarımının muhtevasında birtakım önemli noktalar bulunuyor olmasıdır. Yapımına 1944 yılında başlanan yapının inşaatı 1953'te tamamlanmıştır. Depreme dayanıklı malzeme talebi ve maliyet gibi rasyonel nedenlerin yanı sıra, inşaat başlanan tarihte ülkede hakim olan mimarlık düşüncelerinde daha çok ulusalcılık hakimken, inşaatın son yıllarında mevcut mimari görüşlerin uluslararası akımların tekrar gündeme geldiği tarihler olması nedeniyle ilk tasarımda değişiklikler yapılmıştır. Bununla birlikte mimarlık eğitimini İsviçre'de, Fonksiyonalist bir mimar

olan Otto Salvisberg'in öğrencisi olarak tamamlayan Emin Onat'ın, tasarımda uluslararası akımlardan izlere yer vermesinin sebebi olduğu da düşünülebilir.

1944 yılında Ulus Gazetesi'nde Paul Bonatz tarafından Anıtkabir projesi üzerine ele alınan bir yazıda Bonatz, Avrupa'da Klasizmin etkisiyle inşa edilen ve önemli gördüğü abidelere işaret eder, ardından dönemin mimarisinden ve Anıtkabir'den şu sözlerle bahseder:

“Asrımızın başında bütün dünyayı çirkinleştiren fazla zengin, mübalağalı ve aşırı derece süslü yapıların artık zamanı geçmiş bulunmaktadır. Şimdi saf ve müşterek bir hedefi olan ağırbaşlı ve sükunetli bir çağa ayak basmış bulunuyoruz. Bu müşterek hedeflere mütevazı bir şekilde yürümeye çalışırsak ancak o zaman yeni bir mimari kültürü vücut bulacaktır. Herkes kendi başına bir yol tutmak isterse, bu kültür ortaya çıkamaz. Türkiye'nin girdiği mesut gelişme devresinde, hocaları tarafından yetiştirilen genç mimarlar aynı istikameti ve görüşü idrak etmektedirler. Genç Türk mimarları basma kalıp beynelmilel mimari tarzından ayrılarak kendi memleketlerinin geleneklerinden yeni bir kuvvet almaktadırlar. Taklide düşecekleri yerde yeni teknik ihtiyaç ve terakkilerin icaplarını milli geleneklerin iyi, devamlı, daimi ve ruhlu taraflarıyla birleştirmeye çalışıyorlar.

Önümüzde bulunan yol açık olmakla beraber bu müşterek sınırın dışında en yüksek derecede daha mühim ödevler de vardır. Bu ödevlere ne geçmişte ne de yaşadığımız devirde örnek teşkil edecek esaslar bulmak mümkün değildir. İşte bu zihniyet memleketin en ulvi bir vazifesini teşkil eden Atatürk'ün Anıt-Kabri için de aynen tatbik edilmelidir. Burada geleneğin ne dereceye kadar payı olmalıdır? Acaba Anıt-Kabir bir padişah türbesine mi benzemelidir?

...Anıt-Kabir müsabakasını tetkik eden jüri heyeti bilhassa anıtın bir padişah türbesine benzememesi fikir ve kanaatinde idi. Ekseri resimlerinde frakla görünen bu modern insanı ölümünden sonra da yeniden bir tarihi kıyafete büründürmek, onun büyük bir mücadelenin sonunda kurtulduğu maziye tekrar iade etmek olurdu. Bu ise muhakkak ki onun arzusuna aykırıdır.” (Bonatz, 1944, s. 5)

Yapı grubu arasında ilk göze çarpan dikdörtgen orta kütle, taş sütunlardan oluşan bir galeri ile çevrelenmiştir. Anıtsal olmasının yanı sıra bu köşeli hatlar ile kütlelerin Modernizm'den gelen geometrik bir yalınlık barındırmakta olduğu da söylenebilmektedir. Bonatz'ın da işaret ettiği üzere, tasarımda Selçuklu-Osmanlı türbe geleneğinin sürdürülmediği fakat Anadolu kültürünün daha erken dönemlerine göndermelerin yer aldığı, bununla birlikte yapıya kendine özgü bir mimari dil

kazandırılmaya çalışıldığı söylenebilir. Alsaç'a göre de (2007, s. 107), tasarımda Türk türbe mimarlığı geleneği ile Anadolu anıt-gömüt geleneğinin yeni ve çağdaş bir yorumla birleştirilmeye çalışılmıştır. Anıtkabir, modern bir yapı olmasına rağmen geleneksel izler de barındırmaktadır. Betonarme veya gündemde olan diğer teknolojik gelişmeler yerine taş işçiliği tercih edilmiştir. Uzun yıllar ayakta kalması hedeflenen abidevi yapılarda taş malzemenin tercih edilmesi geleneğinin yanı sıra malzeme seçimi için, yapının yer ile kurduğu ilişkinin bir göstergesi olduğu şeklinde yorum yapılabilmektedir.

Modern Hareket sonrası mimaride süslemenin tercih edilmiyor olması Anıtkabir'de de kendini göstermiştir ve yapı anıtsal görünümü ile geometrik bir yalınlık barındırmaktadır. Bu sadeliğin yanı sıra bilinçli bir şekilde Anadolu kültürüne dönüşmüş ve Türk mimarlık geleneğinde bulunan yontu ve kabartma gibi sanat türlerini de içine katmaya çalışılmıştır (Holod ve diğerleri, 2007, s. 107). Yerel motifler, ayrıca sarı traverten kaplama cephelerden ayrışarak belirginleşen mukarnas etkili beyaz korniş detaylarında da görülmektedir. Klasizmin modernize-rasyonalize edilmesi olgusuna yer verilen bu çelişkili yaklaşım, Piacentini tasarımı olan Roma Üniversitesi Rektörlük Binası'nda ve Asplund-Lewerentz imzası taşıyan Stockholm Woodland Krematoryumu'nda da görülebilmektedir. Söz edilen detayların yanı sıra bu yapılar biçimsel olarak da benzerlik göstermektedir.



**Resim 37.** Anıtkabir, Ankara, 1944 (URL-34)

Tablo 1. Anıtkabir, Roma Üniversitesi Rektörlük Binası ve Stockholm Woodland Krematoryumu





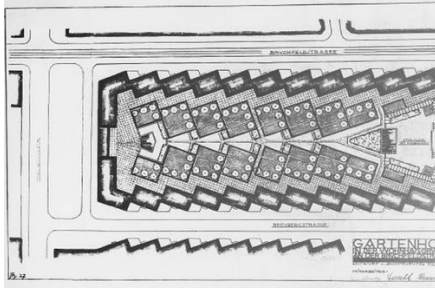



1940'lar Türkiye mimarisinde tasarım kararları, birbirinden oldukça farklı mimari zeminler üzerinde şekillenmiştir. Bir arada var olabilen karşıtlıkların oluşturduğu çelişki neticesinde ulaşılan mimari dil ile de yeni bir üslup oluştuğu görülebilmektedir. Bu yeni üslup ile bazı yeni yapı tiplerinin oluşumu da beraberinde gelmektedir. Henüz yeni sayılabilecek bir devlet olan Türkiye Cumhuriyeti, kuruluşundan itibaren merkeze aldığı ideolojiler çerçevesinde şekillenmiştir. Yeni devletin gücünü simgelemek için çoğunlukla kamu yapılarına ağırlık verilen bu dönemde, simgesel yönüyle ön plana çıkmayan fakat şehir planının yeniden yapılmasını gerektirecek kadar önem verilen Saraçoğlu Mahallesi gibi projeler de hayata geçirilmiştir. Yapımına 1944 yılında başlanan mahalle projesi, modern ve Batılı kentler seviyesine ulaşma fikri üzerinden oluşturulmuştur. Böylece Osmanlı mahalle kültüründen ayrılan ve yeni kurulan ulus devlet kimliği ile örtüşecek bir örnek olması hedeflenmiştir (Bilge, 2017, s. 217).



**Resim 38.** Saraçoğlu Mahallesi, Paul Bonatz, 1944 (URL-35)

Bir çeşit toplu konut projesi olan Saraçoğlu Mahallesi, totaliter mimari özellikler ile ortak noktalar barındırmaktadır. Mahalle, büyük ölçüde birbirinin aynısı olan birimlerin tekrarı üzerine kurulmuştur. Totaliter kavramların dayattığı aynılaştırma isteğinin aynı birimlerde, aynı hayatları yaşatma ve dolayısıyla aynılaşmayı sağlaması amaçladığı söylenebilir. Sanayi toplumlarının en önemli sorunlarından biri haline gelen konut sorunu sebebiyle tek konut üretiminin yerini toplu konut yerleşmelerinin almasıyla meydana gelen standartlaşmanın sosyal konutları gündeme getirdiği bilinmektedir (Cantürk Akyıldız, 2021, s. 217). Bahçeşehir modeline dayanan sosyal konut tipleri, üç-dört katlı konut bloklarından oluşan sıra evlerdir. Almanya'daki sosyal konut projelerinin erken dönemlerine ait olan 1927 tarihli Bruchfeldstraße toplu konutları düz çatıları, zikzak vaziyet planı ve havuzu ile kentin geleneksel konut dokusundan kopuşu temsil etmektedir (Cantürk Akyıldız, 2021, s. 217). Bonatz'ın da Saraçoğlu Mahallesi için bu toplu konut modellerini örnek aldığı söylenebilir.

Tablo 2. Sosyal Konut Örnekleri Karşılaştırması

Bruchfeldstraße Sosyal Konutları	Saraçoğlu Mahallesi
	
	
	

Projede ekonomik nedenlerle birlikte sanayileşmenin de bir getirisi olarak kapı ve pencere gibi mimari elemanlar için standartlaştırılma yoluna gidilmiştir. Pragmatik nedenlerle fonksiyonel, ekonomik ve kolay uygulanabilir olan bu yöntem modern kültüre ait bir eğilimdir. Batılı özellikler ile birlikte konut birimleri üzerine bir

inceleme yapıldığında, yerel olarak nitelendirilebilen Türk Evi ile olan benzerlikler de görülebilmektedir (Bilge, 2017, s. 222). Gelenekselliği çağrıştıran süslemelerden uzak fakat oranları, düzenlemeleri ve çatı tipleriyle dahi milli özellikler barındıran ve Türk Evi'ni anıştıran, bununla birlikte dönemin gereklerine cevap verebilecek nitelikte bir yapı biçimi tercih edilmiştir. Paul Bonatz tarafından tasarlanan projeye, Türk mimarlar tarafından, mimarın Türk Evi'ne olan ilgisinin işlevsellikten uzak, biçimci bir yaklaşım barındırıyor olduğu eleştirisi getirilmiş ve barındırdığı çelişkili durum vurgulanmıştır (Alsaç, 2007, s. 106). Saraçoğlu Mahallesi örneği ülke için yeni bir yaşam biçimi arayışı olması sebebiyle sorunlu yaklaşımlara yol açmış olsa da sentez kültürünün bir ürünü olduğu söylenebilir.



**Resim 39.** Saraçoğlu Mahallesinden Konut Tipi Perspektif Görünüş (URL-36)



**Resim 40.** Geleneksel Türk Evi Gravürü (URL-37)



**Resim 41.** Ankara Fen Fakültesi, 1945 (URL-38)

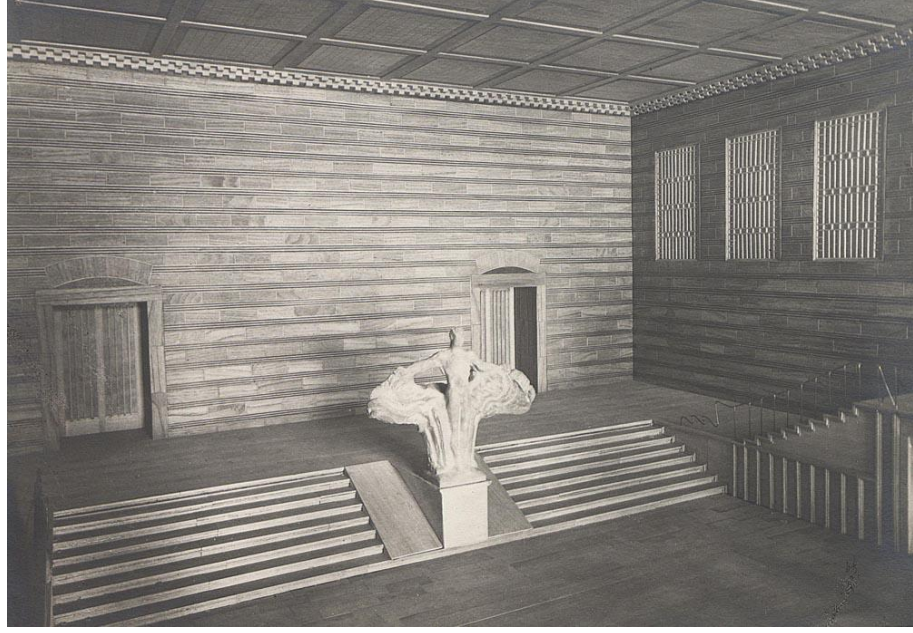
1945 yılında Ankara’da inşa edilen Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi, Sedad Hakkı Eldem ve Emin Onat’a ait bir tasarımdır. Yine aynı iki mimarın tasarımı olan İstanbul Üniversitesi Fen ve Edebiyat Fakültesi’nden farklı olarak yapının daha sade bir tasarıma sahip olduğu söylenebilir (Hasol, 2017, s. 121). Yapı, Paul Bonatz ile de işbirliği içerisinde tasarlanmıştır. Projenin en dikkat çeken bölümünün, revaklı girişin anıtsallığı olduğu söylenebilir. Taş duvarların masif görünümüne karşın giriş, yapının kütleliliği içinde bir yarık olarak doluluk-boşluk kontrastı yakalamaktadır. Revaklar, ve üzerindeki yüksek kemerler, dev oranlar, taş duvarlar, mukarnas ve kirpi saçaklar gibi Selçuklu ve Osmanlı kaynaklı motiflerin kullanımı, dönemin taş devri milliyetçiliği olarak anılan yönünün bir ifadesi olmaktadır (Bozdoğan, Özkan ve Yenal, 2005, s. 68).

“Artık Taş Devri başlamıştı. Bu gelişmede Türk politikasının olduğu kadar ekonomisinin de etkisi vardı. Yeni politika, binaların sağlam, dayanıklı, Ankara kübikleri gibi entipüften olmamalarını, taştan yapılmalarını istiyordu. Milli mimari bu suretle ağırlaşıyor ve monümantallaşıyordu. Paul Bonatz’ın o senelerde Türkiye’de bulunması, bu gidişe çok tesirli oldu. Kendisi taş mimarisi aşığı idi.” (Bozdoğan ve diğerleri, 2005, s. 72)



**Resim 42.** Ankara Fen Fakültesi, 1945 (URL-39)

Cephede öne çıkan taş malzeme kullanımıyla birlikte hissedilen ağırlık, almaşık taş ve tuğla duvar kullanımıyla iç mekana da yansımaktadır.



**Resim 43.** Ankara Fen Fakültesi, 1945 (URL-40)

İkinci Dünya Savaşı'nın gerçekleşmekte olduğu sıkıntılı dönemde, tüm dünya üzerinde milliyetçi akımların yükselişe geçmesi, mimaride de yer bulmuştur. Tarihsel yaklaşımların karşısında olan ve uluslararası geçerlilik iddiasında olan modern mimari hareketler etkinliğini kaybetmiş ve bunun yerine revivalist bir tutum gelişmeye başlamıştır. Bu nedenle ülkede inşa edilecek olan yeni yapılarda simgesel özellikler barındırma kaygısı güdüldüğü de bilinmektedir. Yapılan yeni binaların tasarımındaki bu ideolojik kaygılar, Türkiye'deki modern mimarlık örneklerinden biri olan Sergi Evi'nin dönüşüm hikayesinin sebeplerinden biri olarak görülmektedir. Savaş sebebiyle baş gösteren maddi sıkıntılar sebebiyle, yeni bir yapı inşa edilmesinden önce mevcut bir yapının ihtiyaca göre revize edilmesinin daha ekonomik olduğu düşünülerek devlet tarafından böyle bir karar alınmıştır. Çalışmanın önceki bölümünde yer verilmiş olan Şevki Balmumcu'nun tasarladığı ve uluslararası bir stili imleyen Sergi Evi'nin milliyetçilikten tamamen uzak küteselliği bir dönüşüm geçirmiştir.

Şevki Balmumcu tarafından tasarlanan orijinal yapının devlet otoritesiyle dönüştürülmek isteğinin ardından Alman mimar Paul Bonatz'ın bu görevi üstlenmesiyle yapı bir Opera Binasına dönüştürülmüştür. Paul Bonatz gerek eğitimci kimliği gerek mimari yarışmalardaki jüri üyelikleri gerekse tasarımcı olarak 40'lı yıllarda Türkiye mimarlık ortamı için önemli bir isimdir. Bu yapının dönüşüm

hikayesi, Türkiye mimarlığı tarihyazımında önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilebilir. Modern bir yapı olarak tasarlanan Sergi Evi'nin dönüştürülme amacı, binanın “modernleştirilmesi” olarak lanse edilirken dönüştürüldükten sonraki haline bakıldığında öncekinden farklı olarak modern mimarlık öğelerinin yok edilmiş olduğu görülmektedir. Betonarme kule yıkılıp ana kütle yükseltilmiştir ve bu kütle için çatı hattı boyunca devam eden kirpi saçaklar birer bezeme ögesi haline almıştır. Bant pencerelerin kısmen kapatılarak küçük kare pencerelere dönüştürülmesi ve yapıya eğimli bir çatı eklenmesiyle yapının yataylık vurgusu kaybedilmiş, böylece düşey elemanlar öne çıkarılmıştır. Fildişi tonlarında sıvalı olan cepheler boyanarak Ankara'nın resmi yapılarında kullanılan Ankara taşının rengine yakın tonlara bürünmüştür. Ana girişin yeri değiştirilerek girişin önüne ve buna ek olarak giriş cephesi boyunca devam eden bir portik eklenmiştir (Bilge, 2017, s. 247). Bu modernlik yok edilirken yapıya eklenen klasikçi mimari özellikler, anıtsal etkiyi gözler önüne sermektedir.

Bu durum özelinde, zaten modern olan bir yapıya “daha modern” olmak amacıyla aslında “daha milliyetçi” bir kimlik büründürülmesi, 1940'lı yıllar mimarisinin içinde bulunduğu çelişkili ortamı birçok farklı boyutu ile ifade edebilecek önemli örneklerden biridir. Münferit olarak bu örnek üzerinden dahi, Türk bir mimarın tasarladığı modern bir yapının, Alman bir mimar tarafından milliyetçi bir kimliğe büründürülmesiyle aslında milliyetçi düşüncelerin çok sağlam bir zemine oturmamış olduğu şeklinde bir yorum yapılabilir.



**Resim 44.** Ankara Opera Binası (Kutluoğlu, 2019, s. 78).



**Resim 45.** Ankara Opera Binası (Kutluoğlu, 2019, s. 78).

Ankara’da bulunan Cenap And evi, Emin Onat’a ait bir tasarımıdır. Yapının projesi 1937 yılına ait olsa da tamamlanması 1952 yılını bulmuştur ve İkinci Ulusal Mimarlık akımının geç bir örneği olduğu söylenebilir. Kagir yapım tekniği ve yerel malzeme kullanılarak yapılan ev özellikle bulvara bakan cephesindeki bindirmelikler, pencere tip ve boyutları ve saçağı ile geleneksel ahşap Türk evine gönderme yapmaktadır (Hasol, 2017, s. 129). Modern mimari öğelerinden biri olan “bant

pencere” tipini andıran yan yana dizili geleneksel pencerelerle birlikte ahşap detayların yanı sıra cephe beyaz sıvalı ve oldukça sadedir.



**Resim 46.** Cenap And Evi, Emin Onat, 1952 (URL-41)

### 3.2. İSTANBUL

Dönemin önemli figürlerinden biri olan Sedad Hakkı Eldem’in tasarlamış olduğu yapılarda geçmiş ve günümüz arasında güçlü bir bağ kurmaya çalıştığı söylenebilir. Geleneksel Türk mimarisinde bulunan tekrar anlayışına ve bununla bağlantılı olarak modüler tasarımlara mimarisinde sürekli olarak yer vermiş olan Eldem’in imzasını taşıyan yapılarda, bu bağlamda bir dilbirliği bulunmaktadır. Eldem’in geçmişten faydalanma amacıyla kullandığı ana referansların başlıcası, 19. yüzyıl Ankara ve İstanbul yalı, köşk ve konak mimarileridir (Ergüler, 1996, s. 334). Mimari açıdan olduğu kadar sosyal anlamda da geçmişle bağ kurmaya olanak sağlayan bu yönelim yapıların dış biçimlerinde olduğu kadar plan düzenlemelerinde de okunabilmektedir. Söz edilen bu özellikler, İstanbul Üniversitesi Fen ve Edebiyat Fakültesi Binası örneğinde açık bir şekilde görülebilir.

Yapımı 1944 yılında tamamlanan ve İstanbul Vezneciler’de bulunan İstanbul Üniversitesi Fen ve Edebiyat Fakültesi’nin tasarımı Emin Onat ve Sedad Hakkı Eldem imzası taşımaktadır.



**Resim 47.** Fen ve Edebiyat Fakültesi, İstanbul, 1944 (URL-42)

Fen ve Edebiyat fakülteleri için olmak üzere iki ayrı bölümden oluşan binanın merkezinde avlu bulunmaktadır ve yapı bu avlu etrafında kurulmuştur. Dört katlı olan Edebiyat Fakültesi'nin giriş katı diğer katlara oranla daha yüksektir ve bu durum cephede tekrar eden kolonların öne çıkarılmasıyla özellikle vurgulanmıştır. 1/2 oranlı pencere dizileriyle Türk Evi'nden gelen özellikler ihtiva etse de kullanım düzeniyle cephede monoton ve simetrik bir algı oluşturmaktadır. Girişin anıtsallığı, yapının küteselliği, cephede görülen tekrarlar ve yapının genel olarak barındırdığı simetrik özelliklerle Klasizmin etkileri de yapı üzerinden okunabilmektedir.

Girişteki avlunun sağ ve sol kenarlarından binanın iç kısımlarına geçişler verilmiştir. Bu geçiş kısımlarında duvarlar tuğla kaplıdır. Yine girişte bulunan taşlığın karşısındaki kenar, revaklı olarak tasarlanmıştır. Avlunun ortası şadırvanlı, eyvanlı ve revaklı bir medrese plan şemasının izleri okunmaktadır (Ergüler, 1996, s. 90). Bunların yanı sıra çatıda kullanılan ve Türk Evi'nin önemli bir karakteristiği olan geniş saçaklar nedeniyle Türk ve Osmanlı mimarisinde görülen özelliklerle benzer bir etki oluşturulmaktadır.



**Resim 48.** Fen ve Edebiyat Fakültesi Avlusu, İstanbul (URL-43)

Edebiyat Fakültesi'nin cephesinde binanın tam ortasından geçerek katları birbirinden ayıran bir silme bulunmaktadır. Silmenin altında kalan iki kat taş kaplamayken üzerindeki katlar sıvalıdır. Taş kaplama kısım “soyulmuş” Klasizm özellikleri taşıırken sıvalı üst kat ise Osmanlı sivil mimarisinin bir uyarlamasıdır. İç mekan organizasyonunda, Roma etkisi görülmektedir. Fen Fakültesi ise üç katlıdır ve yapının tamamında taş kaplama kullanılmıştır. Buradaki ögrü tekniği XIV – XV. yüzyıla ait 2/1 düzende tekrarlanan tuğla-taş dikey almaşık Osmanlı taş örgü tekniği ile benzerlik göstermektedir. Edebiyat Fakültesi'nde kullanılan pencere söveleri ahşapken Fen Fakültesi'nin pencere söveleri taştır. Pencereilerin üzerinde yine taş kaplama olan hafifletme kemerleri bulunmaktadır. Bu kemerlerin iç kısımları tuğla ile doldurulmuş olup bazı pencere boşluklarında da çeşitli motiflerin kullanıldığı demir doğramalar bulunmaktadır. Burada kullanıldığı gibi tuğla ve taş dokusu tüm binada kullanılmıştır. Tuğla ve taş dizilerinin bu şekilde kullanılması anıtsal Osmanlı mimarisinde sıklıkla uygulanan duvar örme tekniklerindedir (Ergüler, 1996, s. 91).



**Resim 49.** Fen ve Edebiyat Fakültesi Yan Cephe, İstanbul (URL-44)

Eldem'in fonksiyonunu geçmişte bulabildiği yapı tiplerini, tasarım için gerekli gördüğü değişiklikleri yaparak yeniden kullanma eğilimi, geçmişle bağ kurma anlayışının bir yansımasıdır. Fen ve Edebiyat Fakültesi örneğinde olduğu gibi Eldem'in tasarımcısı olduğu üniversite yapılarının mekan düzenlemeleri, medrese plan şemasından yola çıkılarak oluşturulduğu söylenebilir. Plan düzleminde medreselerin plan şemaları temel alınırken cephede geleneksel konut mimarisi unsurlarına yer verilmiş, taşıyıcı sistem için ise modern bir karar olarak betonarme tercih edilmiştir. Oluşturduğu bu yeni mimariyi Türk Evi üzerine yaptığı çalışmalara dayandıran Eldem'in bu tasarımında, Türk Evi'ni büyük ölçekli bir yapıda yeniden yorumlamış olduğu açıkça görülebilmektedir. Dolayısıyla Eldem tasarımlarında bölgeselcilğe yalnızca malzeme kullanımında yer vermemiş, biçimsel bağlamda da ele almıştır, denilebilir. 1986 tarihinde Eldem ile yapılan bir söyleşide Eldem şu cümleleri kurmaktadır:

“Osmanlı-Türk Yüksek Üslubunu farklı bir perspektifle yeniden keşfetmek mümkündür... burada mesele, kubbe kullanma ya da ondan vazgeçme meselesi değildir. Mesele, daha ziyade, bir dizi mimari kod olarak anlaşılmalıdır: doluluk ve boşluklar; strüktürün ve malzemelerin etkisi ve ortaya çıkan güzellik... Osmanlı-Türk mimarisi, büyüklerin yanında küçük pencereler, geniş çıkmaların yanında dar cumbalar gibi kontrastlardan kaynaklanan son derece çarpıcı bir özelliğe sahiptir. Bu, klasik sivil

mimarinin vatani olarak bilinen İtalya'da bile zor rastlanabilecek bir niteliktir. Bu acaba bir rastlantı olabilir mi? Fakat örneğin, Yeni Cami Hünkar Kasrı ya da Edirne'deki Ekmekçioğlu Kervansarayı'nda, özünde gayet modern olan mimari öğeler, bazı kütle etkileri bulunmaktadır. Bunların güzelliği, orada burada yer alan kubbelerden ya da süsleme öğelerinden kaynaklanmaz... bunların kütleleri güzeldir. Bunların kütleleri moderndir. Buna yakın bir şeyler yapmak istedim fakat bu istikameti takip edemedim. Bunun araştırmaya değer olduğunu düşünüyorum. Birileri bunu yapmalı. Yeni neslin araştıracağı çok şey var. Mükemmel bir mimari ancak böyle ortaya çıkabilir.” (Bozdoğan ve diğerleri, 2005, s. 74)

Eldem'in konuşmasında İtalyan mimarisine atıf yapması dikkat çekici bir noktadır. Çünkü 1920 ve 1930'larda İtalya'da gelişen mimariyi takip etmiş olması ihtimaller dahilindedir. İtalyan rasyonalistlerinin yeni mimari manifestolarında değindikleri, gelenekle bağını koparmama hedefi Eldem'in söylemleri ile örtüşmektedir.

“Bugünkü mimaride, enternasyonalizmden ziyade, nasyonalizme doğru bir cereyan vardır. Muhtelif milletler yeni yapı zihniyet ve unsurlarını hep kabul etmiş ve tatbik etmekte iseler de fikir ve ideal hususunda, kendi benliklerini gösterebilecek ve benliklerinin inkişafına mani olmayacak yollar aramaktadır. Bu yolları ananeye rücu veya yeni bir ideale inanç veya her ikisinin de mezci olarak telakki ediyorlar.” (Eldem, 1939, s. 220)

Bozdoğan'a göre de (2005, s. 75), Eldem'in 1940'larda tam anlamıyla gerçekleştirmediği vizyonu için Neo-Rasyonalistlerin 1960 ve 70'lerdeki soğuk klasisizmi, tarihi, üslup özelliklerinden çok temel tipler, biçimler ve yapısal *a-prioriler* olarak kabul etmeleri, anıta ve kolektif hafızaya yaptıkları vurgu ve hatta Aydınlanma'dan çıkardıkları esin, tam anlamıyla Eldem'in terimleriyle ifade bulmasa da birbirlerini yansıtan söylemler olduğu şeklinde bir yorum yapılabilmektedir.



**Resim 50.** İstanbul Radyoevi, Utkular, Erginbaş ve Günay, 1945 (URL-45)

İnşasına 1945 yılında başlanan ve 1949 yılında kullanıma açılan İstanbul Radyoevi, İkinci Ulusal Mimarlık akımı başlığı altında tasniflenen önemli yapılardan biri olmaktadır. Bir yarışma sonucunda belirlenen projenin müellifleri İsmail Utkular, Doğan Erginbaş ve Ömer Günay'dır. İstanbul, Harbiye'de bulunan yapıda Klasikçi özelliklerin ağır bastığı söylenebilmektedir. Taş kaplamalı anıtsal cepheler, giriş cephesinde üç kat boyunca devam eden pilastrlar ve tüm cephelerde görülen ritmik pencereler yapının en belirgin özellikleri olmaktadır (Hasol, 2017, s. 124). Dikdörtgen prizma şeklindeki yapının kütleli anlamdaki yalınlığı ise modern bir etki olarak görülebilir. Dört cephe boyunca devam eden saçak ise yapıda bölgeselci bir detay olarak yer almaktadır.

Türk mimarlığında milliyetçi eğilimlerin son örneği olarak kabul edilen İstanbul Adliye Sarayı'nın yapımına 1948 yılında başlanmıştır. Yapı, Sedad Hakkı Eldem ve Emin Onat tarafından yarışma projesi olarak tasarlanmıştır. Kimi mimarlık tarihçilerince uluslararası akım prensiplerine sahip olduğu yorumu yapılan yapı, kimilerine göre ulusal mimari değerler taşımaktadır (Bozdoğan ve diğerleri, 2005, s. 76).

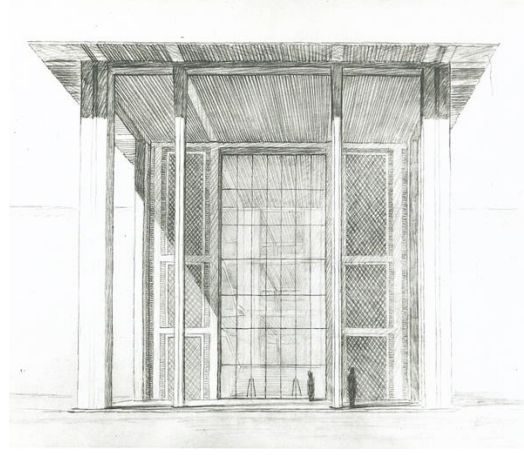


**Resim 51.** İstanbul Adliye Sarayı, Eldem ve Onat, 1948-78 (URL-46)

Yapının tek bir hat boyunca tekrarlanan dikdörtgen prizma blokları ritmik bir etkiye sahiptir. Aynı şekilde yapının cephelerinde de düşeylik ve yataylık vurgusu görülebilmektedir. Açıkça vurgulanan betonarme iskeletin arasındaki boşluklarda düzenli ve geniş pencerelere yer verilmiştir. Strüktürün algılanabilirliği ve yerleşim düzeninin işlevselliğiyle ön plana çıkan yapı için bu yönleriyle Modern Hareket'in etkilerini barındırdığı söylenebilir. Bunların yanı sıra Eldem'in birçok çalışmasında olduğu gibi bu örnekte de geniş saçaklı kırma çatı üzerinden Türk Evi esintileri okunabilmekte, yapının küteselliği ve ritmik pencereleriyle oluşturulan düzen gibi unsurlarla birlikte yapının Milli Mimari Hareket'in etkisi altında olduğu yorumu da yapılabilmektedir.

Yapının eskizlerinde, ana giriş bölümü için tasarlanan ve tüm katlar boyunca devam eden revaklı giriş, Eldem'in ifadelerine göre Ortadoğu'ya özgü bir motiftir

(Bozdoğan ve diğeri, 2005, s. 78). Bu biçimsel unsur, İtalyan Rasyonalizm’inde de karşımıza çıkmaktadır.



**Resim 52.** Adliye Sarayı Ana Giriş Eskizi, 1948 (URL-47)



**Resim 53.** İstanbul Adliye Sarayı, Eldem ve Onat, 1948-78 (URL-48)

Klasizm, Modern Hareket ve Milli Mimari Hareket’in sentezlendiği bu örnekte, yapının üslubunun çelişkiler barındırdığı açık bir şekilde görülebilir. Yalınlaştırılmış geleneksel öğeler içermesiyle birlikte Modernizm’e daha yakın olsa da Adliye Sarayı’nın hangi üslup sınıflandırmasına ait olduğu konusunda net bir yorum yapılamayacağı söylenebilir. Milli Mimari arayışların son ürünü olarak kabul edilen Adliye Sarayı’ndan sonra 1950’lerden sonra inşa edilmiş olan İstanbul Hilton

Oteli ve İstanbul Belediye Sarayı projeleri, çalışma kapsamında belirlenen tarih aralığı dışında kalsa da bölgesel öğeler barındırmaları sebebiyle çalışmanın bu bölümünde yer verilmesine gerek görülmüştür. Tez çalışmasının önceki bölümlerinde de ifade edilmeye çalışıldığı üzere, mimari üslupları belirli üslup kategorileri altında tasniflendirmek ve net ayrımlar yapmak mümkün olmamaktadır. Mimarlık tarihinin doğası gereği farklı üsluplar ve dolayısıyla çelişkiler iç içe bulunmaktadır.

1950’li yıllardan itibaren Uluslararası Üslup ülke mimarisini domine etmeye başlamışsa da yapılarda yer verilen bölgesel verilerin etkisinin bir süre daha devam ettiği söylenebilir. Daha çok biçimsel unsurlarda bölgeselciliği vurgulayan 40’lar mimarisi 50’li yıllar sonrasında yalınlaşmış ve rasyonel bir ifadeye bürünmüştür. Cephede yaygın olarak ızgara sistemi kullanılmış, planlar ise işlevsel geometriler üzerine kurulmuştur. Bu eğilimin ilk örneklerinden biri Skidmore, Owings & Merrill ortaklığıyla Sedat Hakkı Eldem tarafından gerçekleştirilen İstanbul Hilton Oteli’dir (Tapan, 2007, s. 113). Yapının ana bloğu dikdörtgen prizma kütesi, teras çatısı ve cephedeki ızgara sistemi ile yapıda uluslararası yaklaşım sağlanmıştır. (Bozdoğan ve diğerleri, 2005, s. 151). Bununla birlikte rasyonel ifadenin gridal hatlarıyla çelişki yakalayan giriş saçağının kıvrımlı hatları, Osmanlı barok saçaklarına bir atıf olarak kabul edilebilir.



**Resim 54.** İstanbul Hilton Oteli, Eldem ve SOM, 1952-1955 (URL-49)

Daha önce de yaşandığı gibi, yine milli mimarinin terk edildiği dönemde onun yerine gelen Modern mimari üslubunun birtakım sembolik çelişkiler barındırdığı söylenebilir. İstanbul Belediye Sarayı için açılan yarışmayı kazanan projenin sahibi Nevzat Erol'a ait olan projede, yarışmadaki diğer projeler gibi rasyonalist bir yaklaşıma sahiptir. Prizma biçimindeki ana ofis bloğu Uluslararası üsluba bir yaklaşıma sahipken ona eklenen daha başkanlık bloğu biriminin soyulmuş klasizm özelliklerine sahip olduğu söylenebilir. Meclis bloğunu taşıyan revaklı zemin kat, kütlenin rasyonel yaklaşımıyla çelişkili bir ifade oluşturmaktadır. Farklı yaklaşımların bir aradalığı, iç içe fakat ayrılmış durumdaki bir çelişki örneği olmaktadır.



**Resim 55.** İstanbul Belediye Sarayı, Nevzat Erol, 1953 (URL-50)

Tez kapsamında ele alınan örnekler incelendiğinde, Türk sivil mimarisi için bu döneme atfedilen ulusalcılığın sembolü haline gelen bir imge olduğu söylenebilir (Civelek, 2009, s. 145). İkinci Ulusal Mimarlık akımında, ulusalcılığın kaynağı olarak kabul edilen Türk sivil mimarisi, 1940-1950 yıllarında üretilen yapıları oluşturan sembolik sacayaklarından biridir. Bununla birlikte dönem mimarisinin uluslararası akımların ve Klasizmin etkisi ile oluştuğu söylenebilir. Modernizm ve Neoklasizm arasındaki ilişkinin barındırdığı çelişkiyi Avrupa'daki mevcut mimari ortamdan ithal eden Türkiye mimarlığı için bu çelişkiyi özümlediği ve bunun üzerine kendi mimarlık ortamındaki çelişkileri de dahil eden bir mimarlık oluşturduğu yorumu yapılabilir.

### 3.3. ANADOLU ŐEHİRLERİ

1940'larda Türkiye mimarlığında, özellikle Sedad Hakkı Eldem'in işlerinde, geleneğin yeniden canlandırılması çabaları modernizme bir karşı çıkış olarak addedilmemelidir. Bu bağlamda Eldem'in yaklaşımının daha çok güncel tekniklerle Türk Evi'ni modernize etmek olduğu yorumu yapılabilir. Eldem için Türk Evi hafiflik, şeffaflık ve modüler mantık gibi modern özellikleri barındırıyordu ve bunlardan yararlanılması gerekirdi (Bozdoğan ve diğeri, 2005, s. 44). Eldem bu düşüncelerle temellendirdiği Milli Mimari kavramının, yalnızca evlerde değil kamusal yapılarda da uygulanabilir olduğu görüşüne sahipti. 30'lardan itibaren çalışmalarında sıklıkla referans verdiği çıkma ve saçak gibi öğeler, İkinci Ulusal Mimari'deki bölgesel yerli unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Eldem'e göre Milli Mimari dönemini ifade eden ilk yapı Yalova Termal Oteli'dir ve buna rağmen bina hala modernliğini korumaktadır (Eldem, 1984, s. 58). Modern ve uluslararası bir üslupta olmasına rağmen özellikle biçimsel unsurlardaki Türk Evi esintileri, yapının içerdiği çelişkiyi ortaya koymaktadır. Eldem yapının üst bölümünün pencerelerini çapraz bağlar ve renkli camlar ile düzenlemiştir ve bunu da geleneksel bir yaklaşımla tasarladığı üst pencereye bağlayarak zemin kat cephesini iki kata bölmüştür (Batur, 2007, s. 95). Otel çift çıkmalı balkonları, pencerelerin ritmikliği ve geniş saçaklarıyla klasik 19. yüzyıl Türk Evi izlerini barındırmaktadır. Eldem Yalova Termal Oteli'nde Türk Evi unsurlarıyla ulaştığı tarihsel sürekliliği, oluşturduğu bu dengeli sentez aracılığıyla sağlamıştır. 1934-37 yıllarına tarihlenen yapıya, tez çalışmasında belirtilmiş olan tarih aralığının dışında kalmış olmasına rağmen dönemin hazırlığı niteliğinde olması sebebiyle bu çalışmada yer verilmiştir.



**Resim 56.** Yalova Termal Oteli, Sedad Hakkı Eldem, 1934-1937 (URL-51)



**Resim 57.** Gaziantep Hükümet Konağı, 1956 (URL-52)

Şehrin geleneksel konut dokusuna ve merkezine yakın bir konumda yer alan Gaziantep Eski Hükümet Konağı'nın yapımı 1941 yılında onaylanmış fakat yapı çeşitli sebeplerle o dönemde inşa edilememiş, 1956 yılında kısmen hizmete açılmıştır (Uzun, 2019, s. 178). Yapının plan şeması üç bloktan oluşan bir U şeklindedir ve

böylece merkezde bir iç avlu meydana gelmiştir. Avlunun caddeye açılan kısmı betonarme revaklı bir yol ile caddeden ayrılmıştır. Ana kütle için saçağı cepheden avluya doğru taşmaktadır ve bu detay ile geleneksel Türk evini anıltmaktadır. Cephe tasarımının bir parçası olarak, kolon ve kirişler cepheden dışarı taşmaktadır ve böylece yatay ve düşey etkinin oluşturduğu gridal görünüm ile yapıya modern bir görünüm kazandırıldığı söylenebilir.



**Resim 58.** Gaziantep Hükümet Konağı, Avludan görünüm (Uzun, 2019, s. 187)

Bu aks sisteminin arasındaki boşluklar pencere açıklığı olarak kullanılmış, cephe elemanlarının ritmik düzenlemesi monoton bir ifade sağlamıştır. Cephe düzenindeki bu ritmik görünüm yalnızca giriş kısımlarında, girişleri vurgulayacak şekilde değiştirilmiştir. Cephe kaplaması olarak kullanılan kesme taş malzeme ise rejyonel bir etki olarak değerlendirilebilir. Yapının en dikkat çeken özelliği olarak nitelendirilebilecek kısmının, çatının üst kotunu aşan saat kulesi olduğu söylenebilir.



**Resim 59.** Gaziantep Hükümet Konağı, Saat Kulesi yakından görünüş (Uzun, 2019, s. 196)

Saat kulelerinin Osmanlı yaşamına girmesi 16. yüzyılın sonlarına tarihlenmektedir fakat yapılarının artması ve şehir silüetlerinde yaygınlaşması İkinci Abdülhamit'in emri ile gerçekleşmiştir (Uzun, 2019, s. 196). Batılılaşmanın bir etkisi olarak kamusal alanlarda saat kuleleri görülmeye başlanmışsa da daha çok Cumhuriyet döneminin imgesel bir ögesi olduğu söylenebilir. Meydanlarda tekil bir öge olarak yer alan saat kuleleri, Gaziantep Hükümet Konağı örneğinde yapının bir parçası olarak hizmet etmektedir. Düşey etkiyi artıran tasarımıyla ve her yönden görülebilir olmasıyla yapıdaki monümental etkiyi desteklediği söylenebilir.



**Resim 60.** Bursa İş Bankası, Arif Hikmet Holtay, 1950 (URL-53)

Bursa şehrinin mimari mirası incelendiğinde, 1940 sonrasında inşa edilmiş bazı kamu yapılarında “soyulmuş” (stripped) Klasizmin izleri açıkça görülmektedir. Özellikle Bursa Ulucami’nin karşısında inşa edilmiş olan Türkiye İş Bankası binası, taş kaplamaları ve alınlık bölümü ile klasik mimari etkilerini yansıtmaktadır. 1950 yılında hizmete açılan yapının mimari Arif Hikmet Holtay’dır. Yapının ön cephesindeki kemerler ve kemer aralarındaki açıklıklarda yer alan pencereler ve pencereleri vurgulayan kornişler, zemin kat geri çekilerek meydana getirilen portik ve yan cephedeki çıkmaların klasizm etkisi taşıdığı söylenebilir. Betonarme iskeletli yapının dış cephesinde ise taş kaplama kullanılmıştır.

Bursa İş Bankası binasının tasarımında klasik mimari öğelerinin çağdaş bir anlayışla sentezlendiği görülmektedir.



**Resim 61.** Bursa Yapı Kredi Bankası, 1948 (URL-54)

Yine Bursa'dan bir örnek olan ve tasarımı Emin Onat'a ait olan Yapı Kredi Bankası binası mimar Emin Onat tarafından tasarlanmış olup, geleneksel mimarinin modernize edildiği bir yapıdır. Bu yapıda, binanın ön ve yan cephesinde yer alan bölmeler, söveler ve ahşap karkas, geleneksel mimariye gönderme yapmaktadır. Aynı zamanda, tepe pencereleri ve demir parmaklıklar da geleksel mimariyi anımsatır (Kaprol, 2002, s. 181). Bununla birlikte pencere kafeslerinin tipik Roma kafesi olan "klaustra" ile benzerlik gösterdiği de söylenebilir. Bodrum, zemin ve üstte bir kattan oluşan yapı betonarme sistemle inşa edilmiştir. Rasyonel bir plan şemasına sahip olan yapı kütleli anlamda oldukça yalındır.

İnşa edildiği dönemden itibaren günümüze dek kütle ve cephenin özgünlüğü korunmuştur. Gelişen banka hizmetleri ve bu doğrultuda artış gösteren kullanıcı sayısı nedeniyle iç mekanda kısmen değişiklik yapıldığı söylenebilir. Bununla birlikte yapı inşa edildiği dönemden itibaren işlev değişikliğine uğramadan banka binası olarak hizmet vermektedir.



**Resim 62.** Bursa Vali Konağı, 1945(URL-55)

İlk bakışta Yapı Kredi Bankası ile benzer biçimsel özelliklere sahip olan, 1945 ve 1946 yıllarında inşa edilen Bursa Vali Konağı, yine Emin Onat imzası taşıyan bir tasarımdır. Onat'ın, 1940'lı yıllar itibariyle tasarımlarında daha tarihselci bir yaklaşım benimsediği söylenebilir. Bursa Vali Konağı da yerel mimari öğelere gönderme yapan yaklaşımın okunabileceği örneklerden biridir. Merkezdeki kare iç avlunun etrafında kurgulanan plan şeması, yükseltilmiş bodrum katın üzerinde yükselen tek katlı bir yapıdır. Avlunun merkezinde de yine kare formda bir havuz bulunmaktadır.

Bölgeselci öğelerin ön plana çıktığı yapıda geniş ahşap saçaklar, ahşap çıkmalar ve ahşap dikmeli veranda ile karakteristik bir görünüm oluşturulmuştur. Ahşap kepenkli pencereler ve çapraz kayıtlı üst pencereler geleneksel de motifler olarak değerlendirilebilir. Böylece yapının Türk sivil mimarisinin çağdaş bir yorumu olduğu söylenebilir.



**Resim 63.** Tayyare Sineması, 1938 (URL-56)

Bursa'da Türk Tayyare Cemiyeti tarafından yaptırılmış olan Tayyare Sineması, 1938 yılına tarihlenmektedir. Mimar Arif Hikmet Koyunoğlu imzası taşıyan proje devingen çıkmalarıyla dikkat çekmektedir (Kaprol, 2002, s. 182). Yekpare bir kütle olan yapının cephe biçimlenişinde kübist bir yaklaşım benimsenmiştir. Bu yaklaşımın aynı zamanda geleneksel Türk evlerinin biçimlenişini anıştırdığı söylenebilir. Bununla birlikte zemin kattaki büyük pencereler daha modern bir yaklaşımla şekillenmişken üst katlardaki pencereler daha küçük ve çok sayıdadır. Üst örtünün kademeli tasarımının yapının kütle selliğini yumuşattığı söylenebilir.

1930'ların sonlarından itibaren 1950'lere dek Bursa'nın sivil mimarlık örneklerinde, geçmişe gönderme yapan unsurların çağdaş malzeme ve biçimlerle birlikte dönemin koşullarına uygun, çağdaş bir sentez oluşturulduğu gözlemlenmektedir.








**Resim 64.** Adana Adalet Sarayı, 1948 (URL-57)




Adana Adalet Sarayı, 1945 yılında açılan ulusal mimarlık yarışması sonucunda seçilerek yapımı 1948 yılında tamamlanmıştır. Dönemin kamu binalarıyla benzer bir yaklaşımda U formu olarak tasarlanan yapı, tüm cephe boyunca uzanan basamakları vurgulayan 18 adet kesme taş kolondan oluşan kolonatl giriş bölümüyle Avrupa Neoklasizmi etkisinde olduğu söylenebilir. Tüm cephelerde bodrum kat seviyesinden itibaren 2 sıra tuğladan ve 3 sıra kesme taştan oluşan ve Osmanlı taş örgü tekniği ile benzerlik gösteren bir örgü tekniği görülmektedir. Düz formu çatı tasarımı ise yapıya anıtsal bir görünüm kazandırmaktadır.




Aşağıdaki tabloda, bu bölümde yer verilen tüm yapıların hangi yerli ve Batılı unsurlar altında geliştiği üzerine bir inceleme yapılmıştır.




Tablo 3. 1940-1950 Türkiye Mimarisinde Yerli ve Batılı Unsurları





Resimler	Batılı Etkileri		Yerli Etkiler		
	Modernizm	“Soyulmuş” Klasizm	Bölgeselcilik	Örtük Bir Osmanlı Neoklasizmi	Türk Sivil Mimari Öğeleri
 <p><i>Yalova Termal Oteli</i></p>	Modülerlik, hafiflik, sadelik		Saçak ve kırma çatı		Çıkma, kırma çatı, ritmik pencere düzeni, geniş saçaklar
 <p><i>Devlet Demiryolları Umumi İdare Binası</i></p>		Taş cephe kaplaması, anıtsak giriş, yüksek kolonlar, ritmik pencereler, betonarme iskelet	Cephede taş kaplama, kırma çatı		
 <p><i>Anıtkabir</i></p>		Yüksek kolonlar, simetri, ritmik düzen, köşeli hatlar ve	Taş kaplama	Yerel motifler	

	Batılı Etkileri		Yerli Etkiler		
Resimler	Modernizm	“Soyulmuş” Klasizm	Bölgeselcilik	Örtük Bir Osmanlı Neoklasizmi	Türk Sivil Mimari Öğeleri
		kütleli yalnlık			
 <p><i>Istanbul Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi</i></p>		Sirasütunlu cephe (kolonat), anıtsallık, ritmik düzen, Roma tarzı mekân tipleri (aula magna), betonarme iskelet, modülerlik	İç ve dış yüzeylerde taş ve tuğla kullanımı; kırma çatı ve saçak	Almaşık taş örgü tekniği; taş kaplama cepheler, kırma çatı, saçak,	Geniş saçaklar, Türk evi pencere oranları
 <p><i>Saraçoğlu Mahallesi</i></p>	Toplu üretimle standartlaşma	Tekrar, monoton düzen, saçak, kırma çatı, çıkma	Geniş saçaklar, çıkmalar	taş kaplama cepheler, kırma çatı, saçak,	Geniş saçaklar, çıkmalar

	Batılı Etkileri		Yerli Etkiler		
Resimler	Modernizm	“Soyulmuş” Klasizm	Bölgeselcilik	Örtük Bir Osmanlı Neoklasizmi	Türk Sivil Mimari Öğeleri
 <p><i>İstanbul Radyoevi</i></p>		Taş kaplama cephe, pilastr ve ritmik pencereler, taş kaplama cepheler, kütleli yalnızlık	taş kaplama cepheler, kırma çatı, saçak,	taş kaplama cepheler, kırma çatı, saçak,	Geniş saçaklar
 <p><i>Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi</i></p>		Anıtsal giriş, masif görünüm, ritmik düzen, sadelik	Cepheler de taş ve tuğla kullanımı ; kırma çatı	Selçuklu ve Osmanlı kaynaklı motifler	Türk evi pencere oranları, kırma çatı
 <p><i>Ankara Opera Binası</i></p>		Kolonatlı giriş, kütlelilik, ritmik düzen	Taş ve tuğla kullanımı , saçak	Taş kaplama cepheler, kırma çatı, saçak,	

	Batılı Etkileri		Yerli Etkiler		
Resimler	Modernizm	“Soyulmuş” Klasizm	Bölgeselcilik	Örtük Bir Osmanlı Neoklasizmi	Türk Sivil Mimari Öğeleri
 <p><i>İstanbul Adalet Sarayı</i></p>	Betonarme iskeletin algılanabilirliği, işlevsellik	Ritmik düzen, kütesellik	Kırma çatı ve saçak	taş kaplama cepheler, kırma çatı ve saçak,	Geniş saçaklar, kırma çatı
 <p><i>Gaziantep Hükümet Konağı</i></p>	Sadelik, bezemesizlik	Sırasütunlu duvar, sırasütunlu portik, ritmik düzen, anıtsal girişler, saat kulesi	Kırma çatı, saçak ve taş kaplama	taş kaplama cepheler, kırma çatı, saçak, revak	Geniş saçaklar, kırma çatı
 <p><i>Bursa İş Bankası</i></p>	Betonarme iskelet	Ritmik düzen, kemerler ve kolon düzeni, alınlık, taş kaplama cephe	Taş kaplama	Taş kaplama	

	Batılı Etkileri		Yerli Etkiler		
Resimler	Modernizm	“Soyulmuş” Klasizm	Bölgeselcilik	Örtük Bir Osmanlı Neoklasizmi	Türk Sivil Mimari Öğeleri
 <p><i>Bursa Yapı Kredi Bankası</i></p>	Kütlesel yalınlık	Ritmik sütunlu cephe; pencerelere klaustra kullanımı	Saçak	Pencere-tepe penceresi izlemimi veren pencere düzeni; kırma çatı, saçak,	Geniş saçaklar, söveler ve ahşap karkas, tepe pencereleri ve parmaklıklar
 <p><i>Bursa Vali Konağı</i></p>	Sadelik		Kırma çatı, saçak, çıkma	Kırma çatı, saçak,	Geniş saçaklar, söveler ve ahşap karkas, ahşap çıkma
 <p><i>Tayyare Sineması</i></p>	Kübist etki, büyük pencereler	Ritmik düzen	Kırma çatı, saçak, çıkma (cumba)	Kırma çatı, saçak	Çıkma ve geniş saçaklar

	Batılı Etkileri		Yerli Etkiler		
Resimler	Modernizm	“Soyulmuş” Klasizm	Bölgeselcilik	Örtük Bir Osmanlı Neoklasizmi	Türk Sivil Mimari Öğeleri
 <i>Adana Adliyesi</i>		Kolonatlı giriş, ritmik düzen	Sırasütunlu cephe, taş kaplama	Almaşık taş örgü tekniği; kırma çatı, saçak,	Geniş saçaklar
 <i>Cenap And Evi</i>	Geniş camlambaht pencere		Kagir yapım tekniği, yerel malzeme		Ahşap bindirmelikleri Türk evi pencere oranları
 <i>Hilton Oteli</i>	Strüktürün algılanabilirliği, işlevsellik, teras çatı			Osmanlı Barok saçığı izleri	
 <i>İstanbul Belediyesi</i>	Kütlesel yalınlık, geniş pencereler	Sırasütunlu cephe; ritmik düzen	Taş kaplama	Revaklı zemin kat	

## SONUÇ

Yapılı çevrenin tüm aktörleri, belirli bir zaman içerisinde, insanoğlu tarafından oluşturulan üretimlerdir. Kimi zaman doğrusal biçimde ilerleyen bu üretim süreci, kimi zaman kesintiye uğrar, duraksar, geriye döner ve böylece üretim devam eder. Üretim sonucunda ortaya çıkan biçimlerin meydana gelişlerinde tarihsel, politik, kültürel, fiziksel, toplumsal birçok etken söz konusu olmaktadır. Böyle bir üretim süreciyle meydana gelen her ürün için söylenebilecek olan bu etkileşim meselesi, mimari üzerinden de okunabilmektedir. Mimarının toplumsal meselelerle doğrudan veya dolaylı olarak ilişki içerisinde oluşu, tüm mimarlık tarihi üzerinden açıkça görülebilir. Bu ilişkinin çok yönlü olması, mimarının işlevsel yönünün yanı sıra simgesel yönünü vurgulayan ve bu simgeselliğin oluşumundaki çeşitliliğin çözümlenebilmesi için önem teşkil eden bir durumdur.

Çeşitli bileşenlerin etkisi altında oluşan mimari biçimler saf veya bir görüş ve düşünceden bağımsız olamamaktadır. Böyle bir oluşum sonucunda, biçimlerin tam olarak nelerden etkilendiğini ayırt edebilmek zorlayıcı bir meseledir. Özellikle de tarihin çalkantılı dönemlerinin etkisinde mimari biçimlerin üsluplarını belirlemek oldukça karmaşıktır. Doğru bir tasniflendirme yapabilmek için mimari biçimleri hazırlayan tarihsel süreci bilmek ve devrin atmosferini anlamak önem teşkil etmektedir. Herhangi bir biçimin saf olamayacağı gerçeği göz önünde bulundurulduğunda, mimarlık tarihinin muhtevasının çelişkilerle dolu olduğu söylenebilir. Dolayısıyla mimari biçimlerin, bu çeşitliliğin getirdiği zenginlikle meydana geldiği kabul edilebilir. Bu çeşitliliğin getirdiği çelişkili durumu anlamak amacıyla çalışma kapsamında 1940 ve 1950 yılları aralığında Türkiye’de oluşmuş olan ve İkinci Ulusal Mimari olarak adlandırılan mimari üslubun hangi üslupların etkisi altında meydana geldiği araştırılmıştır. Mimariyi etkileyen her akımın çeşitli etkenler tarafından oluşması nedeniyle, başka bir akımın oluşumuna zemin hazırlayan üslupların incelenme süreci de çok katmanlı olmaktadır. Bu nedenle tez kapsamında öncelikle 1940-1950 yılları arasında oluşan mimarının hangi üslupların etkisi altında oluştuğu ve bu etkenleri hazırlayan zeminler araştırılmıştır.

Çalışma kapsamında öncelikli olarak, 20. yüzyılın ilk yarısında Avrupa’da gelişen mimarlığın genel atmosferinin çerçeveselendirilmesi gerekli görülmüştür. Batı

lkelerinde 19. yüzyıl sonrasında yaşanan gelişmeler bu ülkelerde Modernizmin doğuşunu sağlamıştır. Tüm dünyayı etkileyen akımın, 20. yüzyıl mimarlığını domine ettiği söylenebilir. Bunun yanı sıra aynı dönemde Avrupa'yı etkisi altına alan geçmişe dönüş isteği ve antik kültürü yeniden canlandırma eğiliminin mimariyi etkileyen başlıca unsur olmuştur. Özellikle bu yüzyılda İkinci Dünya Savaşı, insanlığın etkilendiği en önemli olay olarak kabul edildiğinde, g merkezlerinin ve dolayısıyla Şehirlerin yapılaşma biçimlerinin değişmesiyle mimarinin de etkilendiği görülmektedir. Avrupa lkelerinde, herhangi bir millete ait olmayan ve evrensel geçerlilik iddiası taşıyan Modern Hareket'in ideolojilerden bağımsız bir Şekilde her yerde uygulanabilirliği savunması, gelişen teknoloji ve malzeme tercihleriyle aynı doğrultudadır. Bu nedenle akımın yayılmaya başlaması da hızlı olmuştur. 20. yüzyılın makineleşme ve endüstrileşme ağı olduğu göz önünde bulundurulduğunda modern çağın hızlılığı, insan yaşamını da hızlandırmıştır. Dolayısıyla işlev odaklı, süsten arındırılmış, makineleşmiş yapılara ynelinmesinin doğal olduğu kabul edilebilir. Modern mimari, temel geometrik formlar, ana renkler ve temiz, düz yüzeylerle oluşturulan modern yapılar geleneksel olanı reddeder ve mevcut mimari mirastan ayrışmayı amaçlar. Böylelikle hiçbir yere ait olmadan her yerde uygulanabilirlik sağlanabilmektedir.

Corbusier, Wright, Gropius, Rohe gibi isimler öncülüğünde gelişen Modern Hareket, 1910-1960 yılları arasında mimari ve sanatta etkinlik göstermiştir ve bu isimlerin her biri benzer söylemler etrafında buluşsa da kendilerine has yaklaşımlarıyla modern mimariyi eşitlendirmişlerdir. Mimarlıkta Modern Hareketler, bu akım çerçevesinde toplanan öncülerinin birbiriyle benzer ve/veya zıt söylem ve üretimleri ile birlikte Şekil almıştır. Modern mimarlığın bünyesinde barındırdığı çeşitliliğin bir anlamda çelişkili olduğu söylenebilir. Bu yorumun modernist düşüncenin "saf" olma gayesi ile tamamen zıt düşmesine rağmen çalışma kapsamında da değinilmeye çalışıldığı gibi biçimsel elişkililik halinin mimarlık tarihinin kaçınılmaz sonucu olduğu söylenebilir.

Modernizm'in yanı sıra 19. yüzyıl süresince Avrupa'yı etkisi altına alan antik kültürü yeniden canlandırma eğilimi de 20. yüzyıl mimarisinin oluşumuna zemin hazırlamıştır. Roma İmparatorluğu'nun güçlü imajını simgeleştirmek isteğiyle

“soyulmuş” Klasizm temel alınmış ve Modern Hareket’in getirdiği yenilikler, biçimsel sadelik ve formel yaklaşım totaliter rejimlerin mimariyi bir kitle iletişim aracı olarak kullanma isteğiyle birleşmiş ve çeşitli mimari eğilimler ortaya çıkmıştır. Rusya, Almanya ve İtalya gibi ülkeler, Modern Hareket’in ortak değerlerinden yola çıkarak ve ideolojik etkenler doğrultusunda 20. yüzyılın ilk yarısında mimaride farklı yaklaşımlar üretmişlerdir. Rusya’da Kübizm ve Fütürizm’in geçmişiyle tüm bağlarını koparan ve hiçlikten gelen, saf renkler ve temel formlardan oluşan resim stili sanatsal üretimler için birer propaganda aracına dönüştürülmüştür. Fakat bu yaklaşım, yönetimin totaliterci tutumu ile ideolojik ayrılıklar neticesinde mimari de daha muhafazakar bir kimlik kazanmıştır.

Almanya’da, Alman kültürünü temsil etmek amacıyla tasarım ve sanayi birleştirilerek nitelikli sanatsal ürünler elde etmek amaçlanmış ve endüstriyel üretimdeki bu gelişmeler bu yüzyılın tasarım anlayışına yön vermiştir. Behrens gibi isimler öncülüğünde tasarımda standartlaşma ve bir tip oluşturma görüşünü savunan yaklaşım, dönemin ulusal politikalarıyla örtüşmesi de bu yaklaşımın benimsenmesinde etkili olmuştur. Bu görüşle birlikte yine aynı dönemde bireyselci yaklaşımların da etkili olduğunun bilinmesi 20. yüzyılın ilk yarısında alman mimarisinin de kendi içerisinde barındırdığı çelişkinin bir göstergesidir. Hitler dönemine dek devam eden bu sanatsal çalışmalar, politik taleplere cevap veremez duruma geldiğinde ideolojik olarak benzeştiği düşüncesiyle Roma İmparatorluğu biçimleri tercih edilmiştir. Roma mimarisinin temel öğelerinin benimsenmesiyle yapılarda anıtsallığın sağlanması için insan ölçeğinden oldukça büyük oranlar tercih edilmiş, ritim ve simetri gibi kavramlardan yararlanılmış, Neo-klasik öğelere yer verilmiştir. Hitler’in baş mimarı olan Albert Speer, bu dönemin mimari üretimlerinde hem bu kriterlere yer vermiş hem de yerel malzeme kullanmayı tercih etmiştir. Bu durumun savaş döneminin getirdiği ekonomik bir sebebi olsa da devrin mimarisinde bölgesel bir etki de sağlamıştır. Modern Hareket, Almanya’da doğan bir akım olmasına rağmen politik nedenlerle Hitler dönemi Almanya’sında tamamen reddedilmiştir. Buna rağmen mimaride, başta Speer’in çalışmaları olmak üzere, Modern Hareket’ten oldukça etkilenildiği söylenebilir.

İtalya'da da dönemin mimari gelişimi Rusya ve Almanya ile paralellik göstererek gelişmiştir. 1920'lere değin mimaride daha çok eklektik bir tarz hakimken 1920 sonrasında modernist düşünceye dayalı bir Rasyonalizm gelişmiştir. İşlevsel, basit ve akılcı mimariyi savunan bu yaklaşım tarihten kopmadan ancak tarihselciliğe karşı rasyonel ilkeler doğrultusunda ulusal bir üslup oluşturmak amaçlanmıştır. Modernizm ve Konstrüktivizm gibi akımlar etkisinde gelişen İtalyan Rasyonalizmi geçmişle bugün arasındaki bağı süreklilik ile sağlamayı savunur. Benzer dönemlerde diğer Avrupa ülkelerinde gündemde olan Antik Roma mimarisi unsurlarındaki gücün belirli tipleri yinelemekten kaynaklandığını ve bu nedenle tip üretmenin gerekliliğini vurgular. Formu önceleyen ve temel geometrik formları baz alan İtalyan Rasyonalizmi, bağlamsallığa önem vermiş, modernliği yerel verilerle bir bütünlük içerisinde ve işlevsellikte aramıştır. 20. yüzyılın başlarında ülkedeki politik gelişmeler sebebiyle mimarinin bir propaganda aracına dönüşmesiyle İtalya'yı Roma'nın eski ihtişamlı günlerine döndürme isteği baş göstermiştir. Mussolini'nin İtalyan mimar Piacentini'nin muhafazakarlık ekseninde geliştirdiği rasyonalist yaklaşımı kendi otoritesini yansıtmak için kullanır. Simetrik, düzenli ve geometrik formların kompozisyonlarıyla oluşturduğu mimaride, işlevselliği önceleyen, süslemeden kaçınan ve bununla birlikte anıtsal ifadeyi önceleyen bir simgesellik görülür.

Söz konusu ülkelerde, benzer dönemlerde gelişen ve başlangıçta Rasyonalist, Konstrüktivist, Dışavurumcu gibi yaklaşımların modernliğini tercih eden isimler, ideolojik nedenlerle mimari yaklaşımlarını değiştirmiş ve bu durumu bir nevi muhafazakarlık olarak nitelendirmişlerdir. Buna rağmen geleneksel üslupların modernleştirilmesi adı altında birtakım yenilikler de söz konusu olmuştur. Yeni malzeme ve teknikler yenilikçi formlar oluşturulmasına katkı sağlamıştır. Bununla birlikte mimari üretimde politik yapının talep ettiği sembolizme de yer verildiği söylenebilir. Rusya, İtalya ve Almanya'da özellikle kamu yapılarının devletin simgesi olma kaygısı ve anıtsal bir ifade sağlamak amacıyla da Neo-klasik öğelere yönelinmiştir. Böylece yüzyılın ilk yarısında Avrupa mimarisinin modernist yaklaşımların etkisinde gelişen klasikçi ve yerel etkileşimli bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. Bu dönemdeki mimari gelişmeler, Türkiye mimarlık ortamına da yansımıştır.

20. yüzyılın ilk yarısında Türkiye mimarisindeki çelişkinin ana aktörlerini anlaşılır kılmayı amaçlayan bu araştırmalar neticesinde mimaride Modernizm, Klasizm gibi akımların yerel öğelerle arasındaki gerilimin doğurduğu sentezin, mimaride karmaşıklık ve çelişiklere yol açtığı görülmüştür. 1940 ve 1950 yılları arasındaki mimari üretimi doğru yorumlayabilmek için de öncelikli olarak bu yüzyılda 1940'a değin gelişen mimarlık hareketleri incelenmiştir. Toplulukları büyük değişikliklere iten böylesi çalkantılı dönemler, toplumların varlıklarını devam ettirebilmeleri için kendi kültürlerini ön plana çıkarmak istemelerine sebep olmaktadır. Bu eğilim, yüzyılın ilk yarısında Türkiye mimarlığında on yıl arayla iki kez meydana gelmiştir. Devrin atmosferinin oluşturduğu ortam sebebiyle milli değerlere yönelmek Türkiye için de kaçınılmaz olmuşsa da bu meselenin bir anlamda romantik bir yaklaşım olduğu da söylenebilir. Kendi kimliğini tanımlama isteğiyle öze dönme çalışmalarının yanı sıra rasyonalist düşünceler, yeni yapım teknikleri, yeni malzemeler ve modernizmin temel gayesi olan sadeleşme ve yeri geldiğinde Avrupa'da Klasizmin modern yorumları, Türkiye'de "Milli Mimarlık" düşünceleriyle harmanlanmıştır.

Pek çok açıdan ilgi çekici bir zaman aralığı olan 20. yüzyılda, toplum düzeninde yapılan değişikliklerin topluma dayatılabilmesi için mimari, yöneticiler tarafından imgesel bir araç olarak kullanılmıştır. Türkiye'de de bu durum benimsenmiş ve ilerleme ve gelişme gibi idealler doğrultusunda çözüm Batı'yı örnek almakta bulunmuştur. Özellikle 19. yüzyılın başlarından itibaren Batılı biçimler mimari formlara yansiyarak şehirlerin görünümünü etkilemiştir. Batılı biçimlerin benimsenmesiyle oluşan eklektik görünüm 20. yüzyıla gelindiğinde tüm dünyayı etkisi altına alan ve ideolojiler üstü olmayı amaçlayan Modern Hareket'in mimarlık ortamını değiştirmesi Türkiye'de de etkili olmuştur. Böylelikle modern mimari ülkede bilinçli bir şekilde tercih edilmiş ve uygulanmıştır. 1930'larda Türkiye'de Modernizm temelde ideolojik olarak benimsenmişse de kaçınılmaz olarak Türk kültürü ile yorumlanmış olmasıyla birtakım muğlak ve çelişkili durumların ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Ülkenin tarihi ve kültürel kimliğinden uzaklaşıldığı iddialarının söz konusu olmasıyla kimlik arayışına girilmiş, böylece yerel ve milli değerlere yönelinmiştir.

Milliyetçiliğin müphemliği ve ulusal mimarlık arayışlarında biçimlerin ön plana çıkarılarak sembolik anlamlar kazandırılmasıyla mimarinin ne derece milli

olabileceği bir tartışma konusu olmaktadır. Bu tartışmaların Türkiye’de, Osmanlı milliyetçiliği ve Türk milliyetçiliği olmak üzere iki farklı milliyetçilik fikri çatısı altında geliştiği söylenebilir. Özellikle Türkiye’deki mimariyi millileştirme çabalarının ilki için, Osmanlı milliyetçiliği temelli bir millileştirme olduğu söylenebilir. 1908 ve 1930 yılları arasındaki mimaride milli olanı yansıtma isteği yıkılmış olan imparatorluğa duyulan özlem etkisiyle oldukça eklektik bir Osmanlı canlandırmacılığı meydana getirmiştir. Ülkede kimlik inşası için mimariyi bir araç olarak kullanan ilk örnek olan Birinci Ulusal Mimarlık akımı, 1930’larda sona ermiştir. Türkiye’yi şarklıktan kurtarmak ve cumhuriyete özgü bir modern kültürün üretilmesi amacıyla Osmanlı canlandırmacılığı terk edilmiş ve Avrupa Modern Hareket’i benimsenmiştir. 1930 ve 1940 yılları arasındaki süreçte Milli Şef ideolojisinin benimsenmesi sebebiyle Avrupa Modernizm’inin mimaride tercih edilmesi yine kendi içerisinde bir çelişki doğurmuştur. Böylece on yıl sonunda, Türklerin tarihsel köklerini temsil edebilecek g üçlü bir mimari dil oluşturmak amaçlanmıştır. İkinci defa gündeme gelen bu Türk milli mimarisi oluşturulma çalışmalarında, milli egemenliği simgeleyen kamu yapıları, anıtlar ve meydanlar inşa edilirken bunların tümünde milli kimliği yansıtma isteğiyle birlikte çağdaşlığı yakalama kaygısı olduğu da söylenebilir.

İkinci Ulusal Mimari’nin, yerli ve Batılı unsurlar olmak üzere iki ana etken altında geliştiği, bunların da Modern Mimari ilkeleri, Bölgeselcilik, Geleneksel Türk Evi unsurları, “soyulmuş” Klasizm üslubu ve örtük bir Osmanlı Neo-klasizmi etkisiyle şekillendiği söylenebilir. Mimari üretimdeki çelişkili yaklaşımlar neticesinde oluşan çoğulcu ortamla birlikte mimari biçimlerin simgelediği kavramları araştırmak anlam kazanmaktadır. Yeniden yorumlanarak kullanılan mimari biçimlerin bir çeşit temsil aracı olması, geçmişle bağ kurarken diğer taraftan da özgün örnekler üretmeye olanak sağlamıştır. Çalışma kapsamında ifade edilmeye çalışıldığı gibi, 20. yüzyıl boyunca gelişen mimarlık hareketleri her yönüyle birbirinin gelişimini etkilemiştir. İkinci Ulusal Mimarlık Hareketi içerisinde üretilmiş yapıların bir süreklilik barındırdığı ve bu sürekliliğin öncülünün öncelikle Avrupa’daki daha sonra da Türkiye’deki üretimlerde araştırılmasının gerekli olduğu söylenebilir. Tüm bu çelişkili durumun

yanı sıra, peşi sıra takip eden dönemlerdeki mimari üretimlerin birbirini etkilediği ve tasarımlarda ortak ifade biçimlerine yer verildiği tespit edilmiştir.

Tez kapsamında yer verilen örnekler incelendiğinde Eldem'e göre Milli Mimari dönemini ifade eden ilk yapı olan Yalova Termal Oteli, bir yandan modernliğini korumaya devam etmektedir. İdeolojik olarak Batılılık ve milliliğin çelişki barındırmasına karşın İkinci Ulusal Mimari'de bu ikilik bir arada görülebilmektedir. Nazi devri Almanya'sının klasikçi etkisi altında olan Devlet Demir Yolları Umumi İdare Binası'nın tüm bu çelişkisiz biçimciliğine karşın betonarme taşıyıcı sisteme sahip olmasının çağdaş bir etki bıraktığı söylenebilir. TCDD binasının çağdaş teknik ile milli/klasik olanı yorumlaması, klasizmin modern tekniğe uydurulmasıdır ve bu durum Batı'ya has bir çelişki halidir. İkinci Milli Mimari arayışında ise Avrupa'daki bu çelişki direkt olarak alınmış ve üzerine ülkenin kendi çelişkileri eklenmiştir. Bu durum, çelişkili olma halinin özümsemiğinin bir göstergesi olmaktadır. Yapılan inceleme sonucunda 1940 ve 1950 yıllarında Türkiye'de üretilmiş olan mimarinin sahip olduğu çelişkili durumlar nedeniyle net bir üslup ayrımı yapılamayacağı görülmüştür. Bununla birlikte çalışma kapsamında işaret edildiği üzere, dönem mimarisinin oluşumunu sağlayan beş ana üslup tespit edilmiştir. Bunlar:

- Modernizm,
- Bölgeselcilik,
- “Soyulmuş” (stripped) Klasizm,
- Örtük bir Osmanlı Neoklasizmi ve
- Türk sivil mimarisi öğeleridir.

Tez kapsamında yer verilen örnekler üzerinden 1940 ve 1950 yılları arasında Türkiye'de bu üsluplar etkisi altında gelişmiş olan yapılar için aşağıdaki gibi bir sınıflandırma yapılmıştır:

- Çelişki aramayan Neoklasikçi yaklaşım (TCDD),
- Çelişkiyi “soyulmuş” Klasizm ile Modernizm arasında kuran yaklaşım (Holzmeister),

- Çelişkiyi Modernizm ile Bölgeselcilik arasında kuran yaklaşım (Holzmeister, Eldem, Onat),
- Çelişkiyi “soyulmuş” Neoklasizm ve örtük bir Osmanlı Neoklasizmi arasında kuran yaklaşım (Eldem, Onat...),
- Çelişkiyi “soyulmuş” Neoklasizm, örtük bir Osmanlı Neoklasizmi ve Türk sivil mimarisi arasında kuran yaklaşım (Eldem, Onat, Bonatz...)

Bu başlıklar altında sınıflandırılan yapılar ise aşağıdaki gibi sıralanabilmektedir:

- Çelişki aramayan Neoklasikçi yaklaşım: Devlet Demir Yolları Umumi İdare Binası
- Çelişkiyi “soyulmuş” Klasizm ile Modernizm arasında kuran yaklaşım: Ankara Fen Fakültesi, Çankaya Köşkü, Türkiye Büyük Millet Meclisi
- Çelişkiyi Modernizm ile Bölgeselcilik arasında kuran yaklaşım: Cenap And Evi
- Çelişkiyi “soyulmuş” Klasizm ve örtük bir Osmanlı Neo-klasizmi arasında kuran yaklaşım: Anıtkabir, İstanbul Üniversitesi Fen ve Edebiyat Fakültesi, İstanbul Radyoevi, Ankara Fen Fakültesi, Opera Binası, İstanbul Belediye Binası, Gaziantep Hükümet Konağı, Bursa İş Bankası, Adana Adliyesi,
- Çelişkiyi “soyulmuş” Klasizm, örtük bir Osmanlı Neoklasizmi ve Türk sivil mimarisi arasında kuran yaklaşım: İstanbul Üniversitesi Fen ve Edebiyat Fakültesi, Bursa Yapı Kredi Bankası, Gaziantep Hükümet Konağı, Bursa Vali Konağı, Tayyare Sineması

Genel anlamda bir değerlendirme yapıldığında, mimarlık tarihinde kimi zaman üslupların saf olma iddiası taşıdığı görülür. Hiçbir şeyi çağrıştırmamayı amaçlayan modernistler ve çelişkisizlik iddiasında olan klasikçilere karşın mimaride belki de ilk defa Türkiye’de çelişkisizlik iddiası olmayan bir akım benimsenmiştir. 1930’lu yıllardan itibaren zemini hazırlanmaya başlayan bu yaklaşımın öncesinde tüm

Avrupa'da olduğu gibi Türkiye'de de benimsenen Modern Hareket biçimsel saflığı savunurken, Klasizm de başka üsluplar ile sentez halinde olmayı reddeder. Fakat 1940'lara gelindiğinde Türkiye'de farklı bir arayış söz konusudur. Bu arayış hem Batılı ülkelerde hakim olan Modernizm'den ve Klasizm'den açıkça etkilenmiş hem de örtük bir Osmanlı Neo-Klasizmi ile birlikte Türk sivil mimari öğelerine yer vererek bölgeselci etkiler altında gelişmiştir. Böylece devrin mimarisinin getirdiği çelişkili durumun Türkiye'de rejyonel etkenlerle birlikte içselleştirilerek yorumlandığı ve bunun bilinçli bir şekilde gerçekleştirildiği söylenebilir. 1940 ve 1950 yılları arasında mimaride açıkça görülebilen bu sentez oluşturma eğilimi, 1950 yılı itibariyle yavaşça terk edilmiş ve yerini yeniden üslûpsal saflık iddiası taşıyan uluslararası akımlara bırakmıştır. Çalışma kapsamında seçilmiş örneklerin yer aldığı tabloda, bu dönemde oluşturulan sentez üzerine bir inceleme yapılmıştır. 1940'lı yıllarda Türkiye mimarisinin hangi yerli ve Batılı unsurlar altında geliştiği gözlemlenmiş ve bu etkenlerin çeşitliliğine işaret edilmeye çalışılmıştır.

Tüm bu anlatılanlar ışığında, 1940 ve 1950 yılları arasında Türkiye mimarlığının uluslararası akımlar ve Klasizmin etkisiyle şekillendiği ifade edilebilir. Dönem mimarlığı, Avrupa'daki mevcut mimari ortamdan ithal edilen Modernizm ve Klasizm arasındaki ilişkinin çelişkisini benimseyerek, kendi mimari ortamındaki çelişkileri de dahil eden bir mimarlık anlayışı geliştirmiştir.

## KAYNAKÇA

- Alpagut, L.** (2018). Üretken Bir Mimar Ve Ankara’da Modern Bir Bina: Bruno Taut ve Atatürk Lisesi. *Sanat Tarihi Dergisi*, 27(1), 135-161. doi:10.29135/std.399781
- Alsaç, Ü.** (1973). Türk Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Devrindeki Evrimi. *Mimarlık Dergisi*, 11(11-12), 14.
- Anonim.** (1933). Sergi Binası Müsabakası. *Arkitekt*, 1933(05 (29)), 131153.
- Asasoğlu, A.** (1988). *Çağdaş Türk Mimarlığı Kimlik Arayışı Sürecinde Eklektik Eğilimler*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Karadeniz Teknik Üniversitesi.
- Aslanoğlu, İ.** (1988). Modernizmin Tanımı, Sınırları, Erken Yirminci Yüzyıl Mimarlığında Farklı Tavrılar. *ODTÜ MFD*, 8:1, 59-66.
- Başkan, S.** (2016). Türk Modernleşmesi ve Erken Cumhuriyet Döneminin “Milli mimarlığı”. *Journal of Turkish Studies*, 11, 97-97. doi:10.7827/TurkishStudies.9878
- Batur, A.** (1983). *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. (M. Anğ, Ed.) (C. 5). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Batur, A.** (2001). Milli Olarak Adlandırılan Mimari Eğilimler. *Mimarlık Dergisi*, (298), 42-46.
- Bektaş, D.** (2017). Ekim Devrimi ve Tasarım. *Arredamento Mimarlık*, 10(313), 78-83.
- Bilge, N. A. C.** (2017). *Paul Bonatz’ın Türkiye Yılları*. (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Bingöl, İ. E.** (2019). Bauhaus’ dan Önce: Deutscher Werkbund ve Osmanlı İmparatorluğu. *Mimar*, (65), 56-62.
- Bingöl, Ö.** (2007). *Mimarlıkta Tip Kavramı ve Tipoloji*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Biol, G.** (2006). Modern Mimarlığın Ortaya Çıkışı ve Gelişimi. *Megaron, Mimarlar Odası Balıkesir Şubesi Yayını*, (Ekim), 3-16.
- Bonatz, P.** (1944, 10 Kasım). Anıt-Kabir. *Ulus Gazetesi*, ss. 5-6.
- Borden, D., Elzanowski, J. ve Lawrenz, C.** (2017). *MİMARLIK*.
- Bozdoğan, S.** (2015). *Modernizm Ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye’sinde Mimari Kültür* (4. Baskı.). İstanbul: Metis.
- Bozdoğan, S., Özkan, S. ve Yenal, E.** (2005). *Sedad Eldem* (1. basım.). Beyoğlu, İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Budak, C.** (1985). Sunuş: Modern Mimarlığın Kavramları Üstüne. *Mimarlık Dergisi*, 85(5-6), 17-23.

- Cansever, T.** (2014). *Kubbeyi Yere Koymamak*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Cantürk Akyıldız, E.** (2021). Kitleleri Barındırmak ve Yeni Konut Kültürü: Yeni Frankfurt Konut Programı, 1925-1931. *ONLINE JOURNAL OF ART AND DESIGN*, 9(2), 215-232.
- Cerit, U. A.** (2011). “Uluslararası—Yerel” Mimari Dilin Türkiye ve İran’daki Yansımaları—Karşılaştırmalı Bir İnceleme (1930-1950). (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Civelek, Y.** (2009). Mimarlık, Tarihyazımı ve Rasyonelite: XX. Yüzyılın İlk Yarısındaki Modern Türk Mimarisinde Biçime Dayalı Sembolik Söylem Meselesi. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, (13), 131-152.
- Corbusier, L.** (2021). *Bir Mimarlığa Doğru*. (S. MERZİ, Çev.) (12. Baskı.). Yapı Kredi Yayınları.
- Çelik, Z.** (2019). *19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti Değişen İstanbul*. (S. Deringil, Çev.) (4. Basım.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Çe-tung, M.** (2003). *Teori ve Pratik*. Eriş Yayınları.
- Eldem, S. H.** (1939). Milli Mimari Meselesi. *Arkitekt*, 1939(105-106), 220-223.
- Eldem, S. H.** (1973). Elli Yıllık Cumhuriyet Mimarlığı. *Mimarlık Dergisi*, 73(11-12), 5-11.
- Eldem, S. H.** (1984). Son 120 Sene İçinde Türk Mimarisinde Millilik ve Rejyonalizm Araştırmaları. *Mimaride Türk Milli Üslubu Semineri* içinde (ss. 53-59). İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü.
- Ergüler, M.** (1996). *Sedad Hakkı Eldem Binalarının Analizi*. (Yüksek Lisans Tezi). <https://polen.itu.edu.tr/handle/11527/17017> adresinden erişildi.
- Erkmen, E.** (2016). Clemens Holzmeister Mimarlığı. *Tasarım + Kuram*, 2(3), 57-66. doi:10.23835/tasarimkuram.240835
- Ertan, T. F. ve Örs, O.** (2018). Milliyetçiliğin Müphemliği: Milliyetçilik Nedir? *Ankara Üniversitesi Türk İnkılap Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, (62), 39-84.
- Eyice, S.** (1981). XVIII. Yüzyılda Türk Sanatı ve Türk Mimarisinde Avrupa Neo-Klasik Üslubu. *Sanat Tarihi Yıllığı*, (9-10), 163-190.
- Ferhat, N.** (2017). Çelişkinin Devinimi. *F L S F / Süleyman Demirel Üniversitesi Felsefe Dergisi*, 12(24), 177-194.
- Göller, A.** (2019). *Mimarlıkta Üslup Neden Durmadan Değişiyor ?* İstanbul: Janus Yayınları.
- Güçer, S.** (1997). *1939-50 Yılları Arasında Türk Mimarlığı ve İstanbul’daki Kamu Yapıları Üzerine Bir Araştırma*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Güngören, E. ve Tuztaşı, U.** (2016). Türk mimarlık tarihi yazımında “Ulusal’/’Milli” Olanın Eklektisizm ve Modernizm Ekseninde Ayrış[-tırıl-]ması Üzerine. *Tasarım + Kuram*, 10, 117-117. doi:10.23835/tasarimkuram.239597
- Gürkan, B.** (1996). *Yirminci Yüzyıl Batı Mimarisinin 1950-1990 Arası Ülkemiz Mimarisindeki ve Bir Örnek Olarak Büro Binaları üzerindeki Etkileri*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.

- Hasol, D.** (2014). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. İstanbul: Yem Yayınları.
- Hasol, D.** (2017). *20. Yüzyıl Türkiye Mimarlığı* (4. Baskı.). İstanbul.
- Hobsbawm, E. J.** (2010). *1780'den Günümüze Milletler ve Milliyetçilik: "Program, Mit, Gerçeklik"*. (O. Akınhay ve B. Yıldırım, Çev.).
- Holod, R., Evin, A. ve Özkan, S.** (2007). *Modern Türk Mimarlığı*. Ankara: TMMOB Mimarlar Odası.
- Işıkoğlu, B. O.** (2020). Gösterge-Mimarlık İlişkisi Bağlamında "İkonik" ve "Kitsch" Kavramlarını Yeniden Düşünmek. *Online Journal of Art and Design*, 8(4), 216-226.
- İnalcık, H. ve Seyitdanlıoğlu, M.** (2020). *Tanzimat: Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu* (9. Baskı.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kaprol, T.** (2002). Cumhuriyet Sonrası 1930-1950 Yılları Arasında Bursa'da Mimari Gelişim, 7(1).  
<http://acikerisim.uludag.edu.tr/jspui/handle/11452/11668> adresinden erişildi.
- Kaynar, A. K.** (t.y.). Çelişki ve Diyalektik Hareket: Bir Totolojinin Analizi. [https://www.academia.edu/1746201/%C3%87eli%C5%9Fki\\_ve\\_Diyalektik\\_Hareket\\_Bir\\_Totolojinin\\_Analizi](https://www.academia.edu/1746201/%C3%87eli%C5%9Fki_ve_Diyalektik_Hareket_Bir_Totolojinin_Analizi) adresinden erişildi.
- Koç, F. ve Gür, Ş. Ö.** (2019). Anarşizmin Mimarisi Olabilir Mi? *Yakın Mimarlık Dergisi*, 2(2), 40-61.
- Kolektif.** (2009). *Milliyetçilik*. Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce (4. Baskı., C. 4). Çağaloğlu, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kolektif.** (2017). *20.Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar* (2. Baskı.). Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.
- Kortan, E.** (1971). *Türkiyede Mimarlık Hareketleri ve Eleştirisi, 1950-1960: XX. yüzyılın başından 1950 ye kadar olan sürede modern mimarlığın dünyadaki ve Türkiyedeki gelişmesiyle birlikte* (C. 1-2, C. 1). Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi.
- Kortan, E.** (1984). Eleştiri Yanıt: Mimaride Türk Milli Üslubu Araştırması Üzerine. *Mimarlık Dergisi*, 22(10), 16-17.
- Kortan, E.** (1985). *XX. Yüzyıl Mimarlığına Estetik Açından Bakış*. Ankara: Yaprak Kitabevi.
- Kuban, D.** (1984). *Mimaride Türk Milli Üslubu Semineri*. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürlüğü.
- Kuban, D.** (2021). *Osmanlı Mimarisi* (1. Baskı.). İstanbul: Yem Yayınları.
- Kurtuluş, A.** (2020). *Milliyetçilik Ve Yenileşme Hareketlerinin Tanzimat Fermanı Sonrasında Ortaya Çıkan Osmanlıcılık İslamcılık Ve Türkçülük Üzerindeki Etkileri*. Bahçeşehir Üniversitesi, İstanbul.
- Kuruçay, H. N.** (2022). *Aldo Rossi'nin Mimarlık Yaklaşımının Kendi Metinleri Üzerinden İncelenmesi: Diyalektik ve Analoji*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.
- Kutluoğlu, O.** (2019). *Mimarlık Tarihi Yazımında Alternatif Anlatı Yöntemleri: Şevki Balmumcu'nun Sergi Evi Yapısının Hikayesinin "Opera'nın Hayaleti" Grafik Romanı İle Aktarımı*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Başkent Üniversitesi, Ankara.

- Loos, A.** (2016). *Mimarlık Üzerine*. (A. Tümertekin ve N. Ülner, Çev.) (4. Baskı.). Janus Yayınları.
- Mülayim, S.** (1984). Plastik Sanatlarda Anlatım Biçimleri Ve Üslup. *Sanat Tarihi Dergisi*, 3(3).
- Önder, Z.** (2017). Erken Sovyet Mimarlığı. *Arredamento Mimarlık*, 10(313), 92-101.
- Özer, B.** (1965). Mimaride Üslup, Batı ve Biz. *Mimarlık Dergisi*, 3(11), 17-28.
- Özer, B.** (1970). *Rejyonalizm, Üiversalizm ve Çağdaş Mimarimiz Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi.
- Özkırmı, U.** (1999). *Milliyetçilik Kuramları: Eleştirel Bir Bakış*. Ankara.
- Sakman, M.** (2018). İdeolojik Hegemonya İçerisinde Örgütlenen Siyasal Bir Sistem Olarak Totalitarizm. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (55), 117-126.
- Sayar, Z.** (1938). Hadiseler: Yerli ve Yabancı Mimar. *Arkitekt*, 1938(1938-02 (86)), 65.
- Tanyeli, U.** (2017). *Yıkarak Yapmak: Anarşist Bir Mimarlık Kuramı İçin Altlık*. Beyoğlu, İstanbul.
- Taut, B.** (2021). *Mimarlık Öğretisi* (1. Basım.). İstanbul: Arketon.
- Timuremre, N.** (2004). *Kültürün Mimarlık Üzerindeki Etkisinin İncelenmesi: Japon Kültürü ve Ando Örneği*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Topçu, N.** (2010). *Kültür ve Medeniyet*. Nurettin Topçu Külliyyatı (5. Baskı.). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Uçar, B.** (1941). D.D.Y. Umumi İdare Binası, 1941(42-11-12), 131-132.
- Uzun, T.** (2019). Osmanlı Döneminden Günümüze Adliye Kurumları Tarihçesi, Mimarisi ve Bir Örnek: Gaziantep Eski Hükmet Konağı ve Adliye Binasının Yeniden İşlevlendirilmesi Kültür ve Sanat Merkezine Dönüşüm Süreci. *Online Journal of Art and Design*, 7(5), 164-210.
- Velibeyoğlu, V. R.** (2018). *Egemen İdeoloji Ve Mimarlık: Totaliter Rejimlerin Mimari Üzerindeki Etkileri*. (Yüksek Lisans Tezi). <https://9lib.net/document/9ynx0m0q-egemen-i-deoloji-mi-marlik-totali-ter-reji-mleri-n-mi-mari-uezeri-ndeki-etki-leri.html> adresinden erişildi.
- Venturi, R.** (2005). *Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki* (2. Baskı.). Turkey: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.
- Verbowski, C.** (2015). *Türkiye’de Sanat/Mimarlık Tarihi Disiplininin Kuruluşunda Ernst Diez ve “Türk Sanatı”*. İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Yavuz, Y.** (1981). Mimar Kemaleddin Bey (1870-1927). *O.D.T.Ü. Mimarlık Fakültesi Dergisi*, 7(1), 53-73.

**Url-1** <<https://hiddenarchitecture.net/rue-franklin-apartments/>>, erişim tarihi 06.03.23.

**Url-2** <<https://yapidergisi.com/wright-virtual-visits/>>, erişim tarihi 06.03.23.

**Url-3** <<https://www.architecturaldigest.in/content/iconic-house-villa-savoye-le-corbusier/>>, erişim tarihi 24.11.2022.

**Url-4**

<[https://tr.wikipedia.org/wiki/Lenin%27in\\_Mozolesi#/media/Dosya:Mauzoleumlenin\\_a\\_\(cropped\).jpeg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Lenin%27in_Mozolesi#/media/Dosya:Mauzoleumlenin_a_(cropped).jpeg)>, erişim tarihi 08.03.23.

**Url-5** <<https://www.culture.ru/institutes/13739/dom-obshestva-dinamo>>, erişim tarihi 10.04.2023.

**Url-6** <[https://en.wikipedia.org/wiki/Ivan\\_Zholtovsky](https://en.wikipedia.org/wiki/Ivan_Zholtovsky)>, erişim tarihi 10.04.2023.

**Url-7** <<https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/architecture-design/international-style/a/peter-behrens-turbine-factory>>, erişim tarihi 04.04.2023.

**Url-8** <[https://www.imm-cologne.com/magazine-archive/design-and-architecture/bauhaus-cologne/page\\_article\\_68.php](https://www.imm-cologne.com/magazine-archive/design-and-architecture/bauhaus-cologne/page_article_68.php)>, erişim tarihi 04.04.2023.

**Url-9** <[https://arthive.com/brunotaut/works/604059~Glass\\_Pavilion](https://arthive.com/brunotaut/works/604059~Glass_Pavilion)>, erişim tarihi 04.04.2023.

**Url-10** <<https://www.arkitektuel.com/gropius-evi/olympus-digital-camera-4/>>, erişim tarihi 04.04.2023.

**Url-11** <[https://m.focus.de/wissen/mensch/geschichte/bilder-des-protzbaus-reichskanzlei\\_id\\_1526586.html](https://m.focus.de/wissen/mensch/geschichte/bilder-des-protzbaus-reichskanzlei_id_1526586.html)>, erişim tarihi 03.04.2023.

**Url-12**

<[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nuremberg\\_Aerial\\_Kongresshalle.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Nuremberg_Aerial_Kongresshalle.JPG)>, erişim tarihi 03.04.2023.

**Url-13** <[https://it.wikipedia.org/wiki/Casa\\_Galimberti](https://it.wikipedia.org/wiki/Casa_Galimberti)>, erişim tarihi 05.04.2023.

**Url-14** <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Como\\_Terragni\\_bn2.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Como_Terragni_bn2.jpg)>, erişim tarihi 06.04.2023.

**Url-15** <<https://www.wikidata.org/wiki/Q40026403>>, erişim tarihi 06.04.2023.

**Url-16** <[https://en.wikipedia.org/wiki/Bolzano\\_Victory\\_Monument](https://en.wikipedia.org/wiki/Bolzano_Victory_Monument)>, erişim tarihi 06.04.2023.

**Url-17** <[https://en.wikipedia.org/wiki/Torrione\\_INA](https://en.wikipedia.org/wiki/Torrione_INA)>, erişim tarihi 06.04.2023.

**Url-18** <[https://en.wikipedia.org/wiki/Palazzo\\_della\\_Civiltà\\_Italiana](https://en.wikipedia.org/wiki/Palazzo_della_Civiltà_Italiana)>, erişim tarihi 06.04.2023.

**Url-19** <<http://www.matteobenedetti.com/en/fotografia/sapienza/>>, erişim tarihi 06.04.2023.

**Url-20** <<https://www.arkitektuel.com/hermann-jansenin-ankara-plani/>>, erişim tarihi 13.04.2023.

**Url-21** <[https://twitter.com/mimarliktarihi\\_/status/1120640564133756929](https://twitter.com/mimarliktarihi_/status/1120640564133756929)>, erişim tarihi 04.04.2023.

**Url-22** <<https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/ankara/gezilecekyer/cumhuriyet-muzes-ii-tbmm-bnasi>>, erişim tarihi 04.04.2023.

**Url-23** <<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/117987>>, erişim tarihi 04.04.2023.

**Url-24** <<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/97313>>, erişim tarihi 04.04.2023.

**Url-25** <<https://kulturenvanteri.com/tr/yer/ankara-universitesi-dil-ve-tarih-cografya-fakultesi-binasi/#16/39.929771/32.855675>>, erişim tarihi 04.04.2023.

**Url-26** <<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/112017>>, erişim tarihi 04.04.2023.

**Url-27** <<https://twitter.com/AnkaraApartman/status/1321703613870342144>>, erişim tarihi 04.04.2023.

**Url-28** <<https://www.tarihi.ist/nemlizade-tutun-deposu/>>, erişim tarihi 06.04.2023.

**Url-29**

<[https://tr.wikipedia.org/wiki/Ziraat\\_Bankası#/media/Dosya:Ankara\\_asv2021-10\\_img23\\_Ziraat\\_Bank\\_Museum.jpg](https://tr.wikipedia.org/wiki/Ziraat_Bankası#/media/Dosya:Ankara_asv2021-10_img23_Ziraat_Bank_Museum.jpg)>, erişim tarihi 06.04.2023.

**Url-30** <[https://tr.wikipedia.org/wiki/Ankara\\_Devlet\\_Tiyatrosu](https://tr.wikipedia.org/wiki/Ankara_Devlet_Tiyatrosu)>, erişim tarihi 06.04.2023.

**Url-31** <<https://ztarihdergisi.com/content/images/2022/07/image1.jpg>>, erişim tarihi 17.12.2022

**Url 32** <<https://cdn.kulturenvanteri.com/wp-content/uploads/2020/04/Devlet-Demiryollari-scaled.jpg>>, erişim tarihi 5.10.2022

**Url 32** <[https://cdn.kulturenvanteri.com/wp-content/uploads/2020/04/TCDD-Genel-Mudurluk-min-scaled.jpg?\\_gl=1\\*1c445vl\\*\\_ga\\*MTU5OTY1MDY5Mi4xNjY5NzE4NDI0\\*\\_ga\\_TV1YB45K0M\\*MTY2OTcxODQyNC4xLjEuMTY2OTcxODQyNC4wLjAuMA..&\\_ga=2.55735211.1679011273.1669718424-1599650692.1669718424](https://cdn.kulturenvanteri.com/wp-content/uploads/2020/04/TCDD-Genel-Mudurluk-min-scaled.jpg?_gl=1*1c445vl*_ga*MTU5OTY1MDY5Mi4xNjY5NzE4NDI0*_ga_TV1YB45K0M*MTY2OTcxODQyNC4xLjEuMTY2OTcxODQyNC4wLjAuMA..&_ga=2.55735211.1679011273.1669718424-1599650692.1669718424)>, erişim tarihi 29.11.2022

**Url 33** <<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/70293>>, erişim tarihi 26.03.2023

**Url 34** < [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b3/Ankara\\_asv2021-10\\_img04\\_Anıtkabir.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b3/Ankara_asv2021-10_img04_Anıtkabir.jpg)> erişim tarihi 26.03.2023.

**Url 35** < <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/68393>>, erişim tarihi 14.04.2023

**Url 36** < <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/73597>>, erişim tarihi 14.04.2023

**Url 37** < <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/78476>>, erişim tarihi 14.04.2023

**Url 38** < <https://artsandculture.google.com/asset/ankara-Üniversitesi-fen-fakültesi-beşevler-ankara-1943-1945/IQHdBWhSiBv6XQ?hl=tr>>, erişim tarihi 28.03.2023.

**Url 39** < <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/81417>>, erişim tarihi 28.03.2023

**Url 40** < <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/81417>>, erişim tarihi 28.03.2023

**Url 41** < <https://libdigitalcollections.ku.edu.tr/digital/collection/TKV/id/1754/>>, erişim tarihi 10.06.2023

**Url 42** <<https://ztarihdergisi.com/content/images/2022/07/image1.jpg>>, erişim tarihi 17.12.2022

**Url 43** <<https://twitter.com/istanbuledutr/status/1325691204827222017/photo/1>>, erişim tarihi 18.12.2022

**Url 44** <<https://iufen.business.site>>, erişim tarihi 18.12.2022

**Url 45** < [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/96/İstanbul\\_radio1.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/96/İstanbul_radio1.JPG) > erişim tarihi 27.03.2023.

**Url 46** < <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/74482>, erişim tarihi 15.04.2023

**Url 47** <<https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/74482>>, erişim tarihi 15.04.2023

**Url 48** < <https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/74482>>, erişim tarihi 15.04.2023

**Url 49** < <http://www.eskiistanbul.net/1341/hilton-oteli1956>>, erişim tarihi 15.04.2023

**Url 50** < <https://ibb.istanbul/icerik/belediye-tarihcesi>>, erişim tarihi 15.04.2023

**Url 51** < <https://www.gzt.com/arkitekt/sivil-mimarinin-stilize-hali-yalova-termal-oteli-3687081>>, erişim tarihi 14.04.2023

**Url 52** < <https://www.facebook.com/365200726878877/posts/3477658965633022/>>, erişim tarihi 20.06.2023.

**Url 53** < [http://www.bursadakultur.org/is\\_bankasi\\_bursa.html](http://www.bursadakultur.org/is_bankasi_bursa.html)>, erişim tarihi 10.06.2023

**Url 54** < <http://baronvonplastik.blogspot.com/2015/02/>>, erişim tarihi 10.06.2023

**Url 55** < <http://wikimapia.org/16318523/tr/Bursa-Vali-Konağı>>, erişim tarihi 10.06.2023

**Url 56** < <http://www.dergibursa.com.tr/1-tayyare-sineması-ihsan-celal-antel-objektifiafif-antel-albumubursa-kent-muzesi-arsivi/>>, erişim tarihi 10.06.2023

**Url 57** < <https://kulturportali.gov.tr/turkiye/adana/kulturenvanteri/adalet-sarayı>>, erişim tarihi 10.06.2023